جمالية التلقي

هانس روبيرت ياوس

تقديم وترجمة:
د. رشيد بنحدو

يستطيع القارئ العربي أخيرًا أن يقرأ كتابا كاملا بالعربية للمنظّر والناقد الألماني المعاصر هانس روبيرت ياوس (Hans Robert Jauss) سبق لي أن تعاقدتُ مع المؤلف على ترجمته. فعلى هامش زيارته لفاس في 1994، حيث ألقى محاضرتين بالفرنسية حول تَصَوُّرِه للتأويلية الأدبية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية (ظهر المهراز)، وبعد أن علم أنني أدرّس نظريته حول التلقي في مستوى ديبلوم الدراسات العليا المعمقة، أعرب لي عن رغبته في أن أترجم جانبا من فكره حتى يتمكن الباحثون المغاربة والعرب عموما من تداول «جمالية التلقي» بالعربية، يقينًا منه بأنها كفيلة بالإسهام في تخليص الدرس الأدبي عندنا من بعض مآزقه. وكنت قد قدمت له لمحة إجمالية عن حال النقد الأدبي بالمغرب خاصة وبالعالم العربي عامة، كانت عبارة عن قراءة شخصية لمناهج مقاربة الأدب عندنا مازلتُ مقتنعًا بنتائجها، وهي أن دراسة الأدب ومعالجة قضاياه ترتهنان بعدد من التصوّرات التي قد لا تخلو من سلبيات.

فمازال التأريخ للأدب المغربي والعربي تتحكم فيه روح الصنافة الوضعية المحتفية بالظواهر العامة والمشتركة على حساب السمات الخاصة التي هي ما ينبغي الاهتمام به لأنها ما يصنع أدبية النصوص. وهذه الظواهر نفسها لا يتم رصدها من زاوية جمالية سانكرونية، بل من زاوية حَدَثِيَّة دياكرونية بحكم تبعيتها لحيثيات سياسية: فهناك مثلاً أدب مغربي متعدد بتعدد العصور أو الدول السياسية الحاكمة، لا أدب مغربي واحد تعاقبت عليه إبستيمات جمالية تبعًا لقانون التطور الأدبي.


ISBN: 978-9938-90-264-8
9 789938 902648


ISBN: 978-9938-90-245-7
9 789938 902457







منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com





منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

هانس روبيرت ياوس

جمالية التلقي

من أجل تأويل جديد للنص الأدبي

تقديم وترجمة:

د. رشيد بنحدو



ترجمات

يوم 15 02 2018

جمالية التلقي

من أجل تأويل جديد للنص الأدبي

جمالية التلقي

من أجل تأويل جديد للنص الأدبي

هانس روبيرت ياوس

تقديم وترجمة:

د. رشيد بنحدو

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING





منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



الطبعة الأولى: 1437 هـ - 2016 م

ردمك 978-614-02-1296-1

ردمك 978-9938-90-264-8



كلمة للنشر والتوزيع

12 نهج بيروت، 2080 أريانة - تونس

الهاتف: 0021671703355 - الفاكس: 0021671706253

البريد الإلكتروني: info@kalima-edition.com



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل

هاتف: 537723276 212+ - فاكس: 537200055 212+

البريد الإلكتروني: darelamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

149 شارع حسيبة بن بوعلي

الجزائر العاصمة - الجزائر

هاتف/فاكس: 21676179 213+

e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

هاتف بيروت: 9613223227+

editions.difaf@gmail.com

المحتويات

مقدمة

بقلم د. رشيد بنحدو

مقدمة

يستطيع القارئ العربي أخيرًا أن يقرأ كتابا كاملا بالعربية للمنظّر والناقد الألماني المعاصر هانس روبيرت ياوس (Hans Robert Jauss) سبق لي أن تعاقدتُ مع المؤلف على ترجمته. فعلى هامش زيارته لفاس في 1994، حيث ألقى محاضرتين بالفرنسية حول تَصَوُّرِهِ للتأويلية الأدبية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية (ظهر المهراز)، وبعد أن علم أنني أدرّس نظريته حول التلقي في مستوى ديبلوم الدراسات العليا المعمقة، أعرب لي عن رغبته في أن أترجم جانبا من فكره حتى يتمكن الباحثون المغاربة والعرب عموما من تداول "جمالية التلقي" بالعربية، يقينًا منه بأنها كفيلة بالإسهام في تخليص الدرس الأدبي عندنا من بعض مآزقه. وكنت قد قدمت له لمحة إجمالية عن حال النقد الأدبي بالمغرب خاصة وبالعالم العربي عامة، كانت عبارة عن قراءة شخصية لمناهج مقاربة الأدب عندنا مازلتُ مقتنعًا بنتائجها، وهي أن دراسة الأدب ومعالجة قضاياه ترتهنان بعدد من التصوّرات التي قد لا تخلو من سلبيات.

فمازال التأريخ للأدب المغربي والعربي تتحكم فيه روح الصنافة الوضعية المحتفية بالظواهر العامة والمشتركة على حساب السمات الخاصة التي هي ما ينبغي الاهتمام به لأنها ما يصنع أدبية النصوص. وهذه الظواهر نفسها لا يتم رصدها من زاوية جمالية سانكرونية، بل من زاوية حَدَثِيَّة دياكرونية بحكم تبعيتها لحيثيات سياسية: فهناك مثلاً أدب مغربي متعدد بتعدد العصور أو الدول السياسية الحاكمة، لا أدب مغربي واحد تعاقبت عليه إبستيمات جمالية تبعًا لقانون التطور الأدبي.

وما عدا استثناءات قليلة، فإن النقد في حد ذاته ظل يكتسي عندنا طابع الهواية الموسمية طالما أن معظم ممارسيه هم نقاد أيام الأحد! ولئن كانت لهذا النقد

قيمة إيجابية تتمثل في سد نوع من الفراغ الناتج عن غياب نقد صحفي متخصص في تقنيات تقديم الكتب وإغراء القراء باقتنائها وقراءتها، فإنه مع ذلك يعاني من سلبيات ليس أقلها الأحكام الانطباعية وعدم الاطّراد في المواكبة والحسابات الشللية المقيدة. أما عن الاستثناءات الملمع إليها، فتتجلى في اضطلاع بعض الباحثين الجامعيين بمهمة نقد الكتب من زوايا نظر محددة تمليها مناهجُ مقاربةٍ مضبوطةٌ، وإن كانت دراسات بعضهم يغلب عليها أحيانا التطبيق الْحَرْفِيُّ والحِرَفِيُّ لشبكات قرائية جاهزة تتحول معها النصوص المدروسة إلى أطياف أو هياكل سلبت منها الحياة لفرط ما جُرِّبَتْ على أجسادها سريعةِ التأثر المناهجُ والنظرياتُ الأجنبيةُ!

وبخصوص البحث الأكاديمي بحصر المعنى، أي ذاك الذي يتخذ هيئة أطروحات جامعية، فإن ما يطبعه في الغالب، الذي لا يلغي المستثنى، هو تَصَرُّفُهُ العبثي والأخرق في المناهج باسم تكاملية مزعومة وموسوعية وهمية. ولاغرو أن الخلط بين المناهج المتعددة، سعيا وراء استنفاد الباحث الواحد للنص الواحد، لا يخلو من مفارقة صارخة، وهي التوفيق التلفيقي بين مناهج متنابذة إبستيمولوجيا وإجرائيا، الذي يترتب عنه تحييد النص وحرمانه من غريزة المقاومة التي هي جوهر الأدب، مقاومته للقولبة والانتماطية، ومن ثم تطويعه قسرًا ليكون في خدمة هذه المناهج. والحال أن الحس السليم يقتضي تطويع المناهج لتكون في خدمة الأدب، لكن شريطة ألاّ يُنَفِّذَهُ الناقد نفسه على النص نفسه، بل نقاد متعددون على نص واحد أو نصوص متعددة.

كانت هذه هي الصورة البانورامية التي رسمتها لرائد "جمالية التلقي" عن النقد المغربي، والتي تكاد لا تختلف عمّا هو سائد عربيًّا. وأَتَذَكَّرُ الآن أنني استثنيتُ منها لونًا من النقد يتم خارج الأنساق المعرفية والتدابير الإجرائية، متأبيا التصنف في خانة محددة، وهو ذاك الذي تزاوله فصيلةٌ من الأدباء الموهوبين الممسوسين الذين ينتجون، بموازاة نصوصهم السردية أو الشعرية أو المسرحية، خطابات نقدية تتناول نصوص أندادهم بالتحشية أو التحليل. إنه النقد في الدرجة الصفر، متحررا من سلطان المناهج وعبء المقولات وغُلِّ المفاهيم. وهو عموما قراءات متوحشة

عاشقة لهذه النصوص ومتواطئة مع مؤلفيها. وخاصيته هي تلقائية الأحكام وتقييم الكتابة على أساس من الخبرة الجمالية الذاتية. واستراتيجيته هي ازدواج نقد الآخر (أي نصوص الغير) بنقد الذات (أي النصوص الشخصية).

وأستطيع الآن أن أخمن مبلغ غبطة ياوس لو امتد به العمر قليلا ليرى تنفيذ ترجمة هذا الكتاب، الذي راهن على أنه قمين بإحداث انقلاب جذري في حقل الدراسات الأدبية خاصة، مثلما أحدثته، منذ السبعينات، جماليةُ التلقي في الدراسات الأدبية الغربية عامة. ومن أجل تحديد طبيعة هذا الانقلاب وأصالته، أرى من المناسب في هذه المقدمة الإلماع إلى أن تحليل الأدب وتأويله في السياق الغربي (وإلى حد ما في السياق المغربي والعربي كذلك، مع مراعاة بعض الفوارق) كانا في الجملة يتمّان من ثلاث زوايا متعارضة، لكنها "متعايشة": فمن زاوية أولى، كان يؤرخ للآداب القومية بالتركيز على الأدباء أنفسهم (سِيرهِم والعوامل الخارجية المؤثرة فيهم)، مع حرص استطرادي على تصنيف أعمالهم في خانات مقررة سلفًا تبعًا لعدد من المتغيرات السياسية أو المهيمنات الغرضية أو السمات الفنية. ومن زاوية ثانية، كان ينظر إلى الأدب بما هو ممارسة إيديولوجية ترتبط جدليا بالبنية الاجتماعية-الاقتصادية السائدة، بحيث يصدر عنها ويعكسها لزومًا. ومن زاوية ثالثة مغايرة لهذه، كان ينظر إلى النص الأدبي بما هو نشاط لغوي وتكييف شكلي لا يتعلقان إطلاقا بأية اعتبارات خارجية محتملة، ومن ثم فهو يتمتع باستقلاله الخاص كبنية مكتفية بذاتها.

من هذه اللمحة، التي قد لا تخلو من غُلُوٍّ في التعميم، يتبين أن ما ميز مناهج التأريخ للأدب وتحليله إلى غاية السبعينات هو بالتعاقب ما يأتي:

1. - طغيان الحيثيات البيوغرافية،
   - تناول النصوص من منظور دياكروني،
   - تصنيفها في اتجاهات عامة.
2. - اعتبار الأدب ممارسة فوقية تحاكي الواقع بما هو نموذج سابق ينبغي التقيد به وتصويره،
   - ارتهانه الحتمي بالسياق السوسيو-اقتصادي.

3. - انغلاق النص الأدبي على نفسه وعدم إحالته على أي شيء آخر عدا اشتغاله الداخلي،
- عدم ارتباط أنساق الأدلة اللغوية بمفهوم "الذات"، ومن ثم استقلالها عن مقامي إنتاج المعنى (المؤلف) وتلقيه (القارئ)،
- فيتيشية مفهوم "البنية" ذي القيمة الأنطولوجية اللاتاريخية،
- استحالة الكفاية القرائية والتأويلية إلى مجرد قدرة متعالية على إدراك البنية المورفولوجية للنص الأدبي والكشف عن منطق اعتماله السطحي.

إزاء ما آلت إليه هذه التصورات من إحراجات، بادرت جملة من المشروعات المتنوعة الآفاق والمتوازية الآثار إلى نقد الأسس التي تنبني عليها (تلك التصورات) والمسلّمات التي تُوجهها. وهكذا، وقع استدراك قصور التاريخ التقليدي للأدب بتطعيمه بمكاسب المقاربة السانكرونية. وتمت مراجعة فرضية محاكاة الأدب الآلية للواقع. وانبعثت مسألة "الذات" في الدراسات النفسية والاجتماعية. وشرعت السيميائية في الكشف عن آليات "اندلال" النص. واهتمت النظريات ما بعد البنيوية بمفهوم "العمل المفتوح". وكرست التداولية دورَ المرسلِ إليه الحيويَّ في سيرورة التواصل اللغوي والأدبي. كما أن تنظيرات وتحليلات جون بول سارتر وروبير إيسكاربيت وجاك لينار وبيير يوكسا وميشيل شارل ورولان بارث وأمبرتو إيكو وولفجانج إيزر، ردّت للمتلقي كامل أهليته لتفعيل النص الأدبي وتفجير كمونه الدلالي[1].

في ظل هذه "الحُمّيا" التقويمية العامة، ومن قلب جامعة كونسطانس بألمانيا الفيدرالية سابقا، أطلق ياوس مشروعه النظري والمنهجي باسم "جمالية التلقي"، الذي

---

(1) للإحاطة بهذه التنظيرات والتحليلات، انظر إحدى دراستيَّ: "قراءة للقراءة"، الفكر العربي المعاصر، العدد 48-49، 1988، بيروت/باريس، ص. 13-14، أو "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"، عالم الفكر، المجلد 23، العدد 1-2، 1994، الكويت، ص. 471-495.

أَجْرُؤُ على التكهن بأنه حقيق فعلا بالإسهام في حركة تطوير ممارستنا للنقد. فمن تلك الإشرافة على الوضع العام للنقد الأدبي عندنا التي قمت بها في البداية، يتضح أن خطاباته المختلفة الآفاق ستظل قاصرة عن إدراك الأدب في خصوصيته ما لم تأخذ محفل التلقي بعين الاعتبار. كيف لا والقارئ هو من يخاطبه الأدب؟ فالنصوص لا تكتب لتوضع في الرفوف: إنها سيرورات دلالية كامنة لا تتحقق ولا تتفعل إلا بالقراءة وفي القراءة. فوجود الأدب يتطلب القارئ بقدر ما يتطلب الكاتب. لذلك، فمن المنطقي الاهتمام به. ومن أجل ذلك، يحسن - من الآن فصاعدا - النظر إلى الأدب من زاوية جمالية التلقي، أي تَمَرُّسِ القارئ بالنص وتَأَثُّرِهِ به، وليس من زاوية جمالية التعاقب الزمني، المفترضة في التأريخ التقليدي للأدب، أو جمالية التصوير، التي ينبني عليها النقد الواقعي، أو جمالية الإنتاج، التي يقوم عليها النقد المحايث. ونتيجة لِتَغَيُّرِ الزاوية هذا، تصبح تاريخية الأدب مرتهنة بالعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي.

هذا يعني إذن تبئير الاهتمام لا على النص من حيث موقعه في سلسلة تاريخية أو من حيث حمولته الفكرية أو من حيث ماديته الشكلية أو اللغوية، ولكن من جهة تلقيات القراء المتعاقبة لهذا النص. إن الإبدال الجديد الذي تقترحه جمالية التلقي على النقد العربي هو الاهتمام بأثر الأدب في القارئ، لا بالأدب في حد ذاته أو في حد مرجعيته أو تاريخيته. فالسؤال الذي يتعين على الناقد طرحه من الآن ليس هو: ما موقع النص في الصيرورة التاريخية أو ما الذي يقوله أو كيف يقوله؟ وإنما هو: ماذا يحدث في القارئ حين يقرأ؟ أي: ما هو وَقْعُ النص فيه؟ وفي إجابته عن هذا السؤال الجديد إجابة على سؤال النقد الأزلي: هل النص الأدبي المنقود جيد أو رديء؟

كيف ذلك؟ ينطلق ياوس من فرضية أساس مفادها أن النص لا ينبثق من فراغ ولا يَؤُولُ إلى فراغ. فليس مصدره أرضاً خلاءً ولا مصيرُه أرضاً يباباً. إن كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي يُكَيِّفُ تَصَرُّفَهُ في الموضوعات والأفكار وتدبيرَه للغة وسياستَه للأشكال والأساليب. ويتكون من تَمَرُّسِهِ الجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه ومن تصوُّره الخاص للكتابة ومن ذخيرة قراءاته. وبالمقابل، فإن كل قارئ، خاصة إذا كان ناقداً، يمتلك أفقا فكريا وجماليا كذلك يشرط تلقّيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية. ويتألف هذا

الأفق المدعوُّ بـ "أفق التوقع" من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، ومن وعيه المسبق بالعلاقة التناصية التي تربطه بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية والطيمية، ومن معرفته المسبقة بالفرق الجوهري بين التجريب النصي الذي يميز الخطاب الأدبي والتجربة الواقعية التي تميز باقي الخطابات غير الأدبية، أي الفرق بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة. فلا براءة ولا حياد إذن في كل من الكتابة والقراءة. وحين تتحرك آلية القراءة، ينشأ حوار خاص بين الأفقين قد يتسم بالتوتر والتجاذب، حوار يُحتمل أن يتمخض عن تماهي أفق النص مع أفق توقّع القارئ أو تخييب ذاك لهذا أو تغييره له. وفي نوعية استجابة النص لأفق القارئ، تكمن قيمته الفنية: فإذا استجاب له بالتماهي معه، كان رديئا. وإذا استجاب له بتخييبه، كان عديم الأثر. أما إذا استجاب له بتغييره - وهذا أفضل الاحتمالات- فهذا يعني أنه جيد. لذلك، يتعين على الناقد أو المؤرخ الأدبي، كما يتصوره ياوس، أن يحلل نوعية الاستجابة هذه، وذلك باستجماع تلقّيات قرّاء ذلك النص المتعاقبين، أي خطاباتهم النقدية، وفحصها بهدف الكشف عن طبيعة أثره في كل واحد منهم. فإذا استطاع القارئ مثلا أن يقاوم النص، بحيث لم يغير أفق توقعه، أي معاييره الفكرية والجمالية، كان هذا النص مبتذلا. وإذا استسلم لغوايته، وهو ما يؤدي إلى تغيّر هذه المعايير، كان رائعا.

هذه إذن هي مهمة النقد الجديدة: تقدير القيمة الجمالية للأدب بتحديد نوعية آثاره في القراء وشدتها، اللتين يمكن استنباطهما من خطاباتهم النقدية. فكلما كان أثره قويا، أي بقدر انزياح النص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقّعه، كان هذا النص ذا قيمة فنية عالية. فالمسافة الجمالية بين أفق النص وأفق المتلقي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب.

وتوضيحاً لهذه العلاقة الفريدة بين الأفقين[1]، أسوق مثال شعر محمد السرغيني ذي المهيمنة الصوفية. فلا شك في أن لهذا الشاعر الكبير أفقاً فنياً

(1) انظر تطبيقاً لهذه العلاقة بين أفق المؤلف وأفق المتلقي، بين أفق الكتابة وأفق القراءة، في دراستي: "الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة" ضمن كتاب "من قضايا التلقي والتأويل"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1995، الرباط، ص. 69-78.

وإيديولوجياً يحدد البنية الشكلية والدلالية لقصائده تَكَوَّنَ لديه من تَمَرُّسِهِ الجمالي المديد بالصوفية ومن خبرته الطويلة بمنجزاتها في حقول الفلسفة والأدب والفن. كما أن الناقد يصدر في تلقّيه لشعر السرغيني عن أفق توقّع خاص يكيّف خطابه، أفقٍ متحصِّلٍ عن ثقافته الأدبية وذائقته الفنية. فما الذي يحصل حين يقارب هذا الناقد ديوانا جديدا لهذا الشاعر؟ هنا تبرز الملاءمة المنهجية الكبرى لمفهوم "المسافة الجمالية" الذي يسمح بتصوّر ردود فعل ثلاثة ممكنة:

- فإذا حصل تطابق تام بين أفق الشاعر وأفق الناقد، فسيغمر هذا الأخيرَ شعورٌ بالرضى والارتياح لأن الديوان لبّى توقعاته وانسجم مع تصوره للإبداع الشعري. وفي هذه الحالة، يكون أثره فيه واهناً أو سلبياً، ومن ثم تكون نسبة الابتكار والجودة فيه ضئيلة أو منعدمة؛
- ولنتصور الآن ناقداً سيسعى إلى استدراج كتابة السرغيني للشعر إلى أفقه الخاص، بحيث يحاول مثلاً تطويع شعره للتعبير عن عقيدة دينية معينة أو تسخيره لخدمة إيديولوجية غيبية ما، فلا شك في أن إحساساً بالخيبة سيعتريه، وبالتالي سيُحبَطُ أفقُ توقّعه؛
- أما إذا كان الناقد مرناً غير دوغمائي، بحيث لا يؤمن بوثوقية الأنساق وجزمية المعايير، فإنه سينخرط لا محالة في أفق هذا الشعر الخاص الذي سيجعله يعيد النظر في تصوره السابق للشعر (وَلَعُهُ مثلاً بالشعر السياسي أو الغزلي)، بل ويضع رؤيته للعالم نفسها موضع سؤال. هنا يكون النص قد أصاب هدفه في الصميم: فكل أدب حق يراهن على تعديل آفاق توقّع قرائه.

ومن التقليد الدرامي الغربي، أستعير مثال ناقد مهووس بالمسرح الكوميدي. فهو لا يقرأ النصوص المسرحية ولا يرتاد قاعات العرض إلا للتسلي والترويح عن النفس. ولمّا يكون بصدد نقد مسرحية هزلية ما -ولتكن لموليير- فهو يهتم بالجوانب المضحكة فيها، مثل سوء التفاهم وحوارات الصم بين الممثلين وحركاتهم الهُزئية وأزيائهم الطريفة وأقنعتهم الغريبة ومواقفهم السخرية والمؤثثات

الركحية والمؤثرات الموسيقية إلخ. إنه إذن ناقد متخصص. ولأنه كذلك، فهو يحتاز أفقَ توقّعٍ خاصّاً يتكون من خبرته الجمالية المديدة بشعرية المسرح الكوميدي، ومن معرفته العميقة بالعلاقة التناصية التي تربط هذا النمط الدرامي بأصوله وامتداداتـــه، بدء من أرسطوفان اليوناني وبلوتوس اللاتيني، مروراً بكرنفالات رابلي والفواصل الهزلية في مسرحيات شيكسبير والكوميديا دي الأرطـــي، وصـــولاً إلى مـــوليير وبيرنارد شو وغيرهما. كما يتكون هذا الأفق من وعيه المسبق بوجود تباعد (بلغة بريخت) بين عالم الركح وعالم الواقع.

ولنتصوّر الآن أن ناقدنا هذا قد قرأ مسرحية كوميدية لجـــورج كـــورتلين أو مارسيل إيمي مثلاً أو شاهدها معروضة. فإن التفاعل معها سيتم بالتوافق العفوي بين أفق النص وأفق التلقي طالما أن المسرحية قد أجابت عن أســئلته واســتجابت لانتظاراته. وسيكون هذا دليلاً على أنها نسخةٌ مطابقةٌ لأصلٍ جـــاهزٍ تُكَـــرِّرُ موضوعَه أو صورةٌ موافقةٌ لمعيارٍ مُقَرَّرٍ تَجْتَرُّ شكلَه. لكن الناقد نفســـه ســـرعان ما سيغتبن، ومن ثمّ سيخيب أفقُ توقّعه، إذا قام بمراوغة هذه المسرحية بأن يقرأهـــا كما لو كانت مسرحية تراجيدية على طريقة راسين أو ملحميـــة علـــى طريقـــة بريخت.

بيد أنه إذا قرأ أو شاهد مسرحية عبثية من ذلك النوع الذي يكتبـــه أرثـــور أداموف أوصمويل بيكيت أو أوجين يونسكو، وكان ذا دماثة فكرية تؤهله تلقائيّاً لتقبّل صدمة هذا المسرح المختلف ولارتضاء آثاره، فإنه سيكفّ عـــن التـــهوس بالجمالية الكوميدية، بل وقد تتغير نظرته للأشياء وللوجود بحيث تصبح ســـوداوية بعد أن كانت تفاؤلية. وهذا يعني أن مسرحية أداموف أو بيكيت أو يونسكو تلك تنطوي على قيم فنية وفكرية أكيدة لم يسعه مقاومة غوايتها، وسيصبح أفق توقّعه مصوغا بالتالي من معيار جمالي آخر ينتمي إلى مجال "اللوغوس" أو "الميثـــوس"، لا كما كان إلى مجال "الباتوس" أو "الإيثوس". إنه أفـــق المســـرح الميطـــافيزيقي أو التجريدي الذي يستمد أركان بلاغته الخاصـــةِ مـــن كتابـــات دوستويفســـكي وكييكجارد وكافكا وسارتر وكامو وگومبرويز، والذي يهيمن عليه الارتيـــاب والمفارقة، اللاتواصل واللامعنى، النيهيلية واللامعقول.

من خلال هذين المثالين التوضيحيين، يتبدّى إذن أن مهمة المؤرخ والناقد الأدبي الجديدة تنحصر في الاهتمام بنوعية العلاقة بين النص والمتلقي، وذلك انطلاقا من هذه الأسئلة غير المعهودة: كيف انفعل القارئ بالنص؟ هل كان ردّ فعله هو محض "استهلاكه" بكيفية نمطية ومُرْضية تجري على نسق مطّرد ورتيب في قراءة الأدب، أو هو نوع من الإخفاق في إكراه هذا النص على قول ما يريد هو (أي القارئ) أن يقوله، أو هو بالعكس الاندهاش بجدّته والانشداه بأصالته الجديران بإغرائه بمراجعة المسلّمات الجمالية والقواعد الإجرائية التي كانت تكيّف تَعاطيه للأدب، ومن ثم بمعانقة هذا الأفق الجديد والمختلف الذي يصدر عنه ذلك النص؟

إن جمالية التلقي إذن دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبي يروم استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه (أو نقيضيهما الاتّباع والابتذال) لا باستنطاق عمقه الفكري في حد ذاته أو ووصف سيرورة تشكّله الخارجي كما هي في ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وَقْعِهِ وشدة أثره في القراء والنقاد من خلال فحص ردود فعلهم وخطاباتهم. فهي إذن نقد للنص من خلال نقد تلقّياته[1].

وهو ما يتم بتحديد مقوّماته الفنية وتحليل آثاره الأسلوبية وفحص مضامينه الفكرية التي أفلحت مثلا -وهذا أفضل الافتراضات- في تعديل تصوّر المتلقّي للأدب، تأليفاً وتأويلاً، وذلك استنادا إلى ما يكون قد أنتجه من خطاب نقدي حول النص وكذا إلى هذا النص نفسه. وعلى هذا النحو المتميز، وإذا جاز لي التحذلق، تكون ممارسةُ النقدِ مُرَاوَحَةً بين قراءة القراءة وقراءة الكتابة.

هذا وجه واحد فقط من أوجه أصالة جمالية التلقي المتعددة عرضتُه بإيجاز وتبسيط شديدين. وينطوي - كما اتضح ذلك دون شك - على دعوة إلى الكف

---

(1) لا علاقة إطلاقاً بين جمالية للتلقي ونقد النقد. فإذا كانت الأولى تفحص الخطابات النقدية من أجل تقدير نسبة الأسلبة والجمال في النصوص المدروسة، كما بينتُ ذلك، فإن الثاني يفحص هذه الخطابات في حدّ ذاتها، بحثاً عن بعدها الإجرائي ومنطقها الداخلي وبنيتها الاستدلالية ومرجعيتها المعرفية، وعن مدى مواءمتها المنهجية للنصوص المدروسة إلخ. والذي يخلط بينهما يؤكد جهله التام لنظرية ياوس. ألم يقل عنها الناقد السويسري جون ستاروبنسكي إنها "نظرية غير مرصودة للمبتدئين المستعجلين"؟ (انظر مقدمته الهامة للترجمة الفرنسية لكتاب ياوس: "من أجل جمالية التلقي"، منشورات غاليمار، 1978، باريس).

عن الاهتمام الفيتيشي بالنص في جزئيته أو تجزّئه وإلى الاحتفاء به من حيث ديناميته العلائقية. فما يميز مناهج نقد الأدب وتاريخه، قبل بروز هذا الإبدال الجديد، هو بُعْدُهَا الأحادي، أي إنكارها لتعدد الأطراف وجهلها للعلاقة المعقدة القائمة بينها وإيثارها لعنصر معين على باقي العناصر المؤلفة للكل. فلقد اهتمت هذه المناهج بالخصوصيات والجواهر، وأهملت الروابط بين الكليات والظواهر. وتكمن أصالة هذا الإبدال الجديد، الذي تُمثّله جمالية التلقي، في البعد العلائقي بالذات الذي يتسم به الأدب، أي التفاعل المتين بين النص والقارئ الذي فيه ومنه يتبلور المعنى.

ولعلّ الاستجابة المتأنية إلى هذه الدعوة -التي تشرع الدرس الأدبي عندنا على آفاق رحبة غير مرتادة من قبل أكثر مما تُقَرِّرُ وصفات جاهزة أو تُقَنِّنُ حلولا مقولبة- لعلّها تسعف نقادنا على تحويل تصوراتهم للأدب، كتابةً وقراءةً، تأليفاً وتأويلاً، عن وجهاتها غير النافذة. وهذا ما أغراني الآن بترجمة هذا الكتاب مثلما أغراني سابقاً بتدريس هذه النظرية وبتطبيقها على الأدب المغربي والعربي.

ولا أخفي هنا أن بعض الصعوبات اعترضتني في أثناء تنفيذ الترجمة. وقد احْتَلْتُ في التغلب عليها. منها ما يرجع إلى أسلوب ياوس نفسه الذي يتميز بالجمل المفرطة في الطول إلى حَدِّ الإرباك. وقد عمدتُ، ما أمكنني ذلك، إلى تقطيعها إلى متواليات قصيرة، علّني بهذا التصرف، الذي لا يخلُّ بقصد المؤلف، أضمن مسايرة القارئ العربي لتسلسل أفكاره بالتقسيط وبدون عناء. ومنها ما يتعلق بِتَعَقُّدِ الجهاز المفهومي لجمالية التلقي المترتب عن التنوع المذهل للآفاق المعرفية التي استوحت منها مفاهيمها، إما بتبنّيها في حرفيتها وإما بتنقيحها أو تعديلها. ومما ساعدني على تذليل هذه الصعوبة هو اضطراري إلى ربط هذه المفاهيم بأصولها الإبستمولوجية التي تتراوح بين الفينوميلوجيا والهيرمينوطيقا والماركسية ومدرستي براغ وفرانكفورت والبنيوية والسيميائية والبلاغة الجديدة[1].

---

(1) لمعرفة الأصول التي استلهمها ياوس من أجل بناء نظريته، أحيل على دراستي: "القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي" علامات في النقد، المجلد 9، العدد 36، 2000، جدة، ص. 377-416.

كما أن كون فصول هذا الكتاب قد ألّفها ياوس بالفرنسية مباشرة[1] قد جنبني مخاطر الترجمة بالوساطة ومزالقها، أي ترجمة أصل ثان هو نفسه ترجمة لأصل أول مكتوب بالألمانية. ثم إن استشارتي أحياناً للمؤلف قد بددت كثيراً من اللبس المكتنف لمفهومات بعينها ذات صلة وثيقة بالتقليد الفلسفي الألماني خاصة. هذا دون أن أنسى تشجيعه لي الذي لولاه لكنتُ قد عدلتُ عن مواصلة مشروع الترجمة. كما أشير إلى أن استجوابي المتكرر لبعض الأصدقاء أساتذة اللغة الألمانية وأدبها وفلسفتها بالجامعات المغربية والمصرية والأردنية قد أنار لي الطريق. فشكراً للجميع.

وعسى أخيراً أن تسهم هذه الترجمة في إثراء جمالية التلقي نفسها. فباعتبار الترجمة فعلاً تخصيبيّاً يمنح للنص الأصلي حياة جديدة في أفق ثقافي وحضاري مختلف، فإن حاصلها المثالي، المنشود في المدى البعيد، هو اغتناء هذا النص بأسئلة جديدة ربما لم تكن في حسبان مؤلفه. أليست الترجمة تأويلاً جديداً للأصل من حيث هي مُجيبةٌ عن أسئلته المعلقة ومُثيرةٌ لأسئلة أخرى تطرحها عليه؟ هذا في كل حال ما يعلّمنا إياه الفيلسوف الألماني گادمر (Gadamer)، الذي استوحى منه ياوس "جدلية السؤال والجواب" في تأويل الأدب. وهذا وجه آخر من أوجه جمالية التلقي العديدة التي لم أقف عليها في هذه المقدمة تفادياً لتكرار ما سيتكفل هذا الكتاب بتوضيحه.

تنبيهات:

- تندرج ترجمة هذا الكتاب ضمن مشروع واسع تعاقدتُ مع ياوس على إنجازه. ويضم ثلاثة كتب أخرى تَصَوَّرَهَا المؤلف خصّيصاً للقارئ العربي. وفصولها مؤلفة رأساً بالفرنسية.

---

(1) لم يكن ياوس يكتب ويحاضر ويجادل بالفرنسية فحسب، بل إن موضوع أطروحته نفسها لنيل الدكتوراه كان حول رواية مارسيل بروست: "بحثاً عن الزمن الضائع". كما أن معظم نصوصه التطبيقية فرنسية كذلك، من تأليف موليير وديدرو وروسو وبودلير وفلوبير وروب - غرييه وغيرهم.

- تجنبتُ إثقال النص العربـــي بالأصول اللاتينية لأسماء الأعلام. وقد أثبتتها في ملحق مزدوج اللغة بنهاية الكتاب.
- أبرزتُ في النص بحروف مائلة بعض المصطلحات الأساس في جمالية التلقـــي، وقد أثبتتها كذلك في ملحق مزدوج اللغة بنهاية الكتاب.
- احتفظتُ في النص العربـــي بألفاظ وتعابير كما وردت في الأصل الفرنسي، أي باليونانية أو اللاتينية أو الألمانية. وقد تدبرتُ أمر نقلها إلى العربية.
- نظراً إلى أن جميع الكتب والمقالات تقريباً التي تمت الإحالة عليها في الأصـــل الفرنسي مؤلفةٌ بالألمانية وصادرةٌ عن دور نشر ألمانية -ممـــا يجعـــل اطّـــلاع القارئ العربـــي المعرّب عليها متعذراً- فقد تدبّرتُ أمر ترجمة عناوينـــها إلى العربية، وذكرت سنوات صدورها فقط. وقد اعتمـــدتُ الإجـــراء نفســـه بالنسبة لعناوين الكتب بالإنجليزية والفرنسية، حيث اكتفيتُ بذكرها مترجمةً إلى العربية ومرفقةً بتواريخ صدورها.
- في الفصل الأخير من الكتاب، يتولّى ياوس الـــرد علـــى بعـــض الطعـــون والانتقادات التي وُجِّهت له في ألمانيا، وخاصة ألمانيا الشـــرقية ســـابقاً ذات الإيديولوجية الماركسية. وإذا كان المؤلف يُثبت في الأصل الأحكـــام الـــتي يجادلها وينسبها إلى أصحابها مع توثيقها، فإنني سأكتفي، من جهتي، بإثباتهـــا مع ذكر أسماء أصحابها فقط، دون إشارة إلى مظانِّها الأصلية التي ربما يتعذر على القارئ العربـــي المعرّب الاطلاع عليها، لأنها جميعاً باللغة الألمانية.
- الشكر **للدكتور عطاء الله الأزمي**، الذي قام برقن مخطوط هـــذا الكتـــاب وتصحيح أخطائه.

د. رشيد بنحدو

الفصل الأول

حين يتحدّى تاريخُ الأدبِ النظريةَ الأدبيةَ

I

لم تعد لتاريخ الأدب في الوقت الراهن تلك الحظوة التي كان يتمتع بها في القـرن الماضي. ولنعترف بأنه جدير بهذا المصير نظرا لما يعانيه هذا العلم الجليـل، منـذ مئـة وخمسين سنة، من تدهور مطّرد. فأكبر منجزاته تعود جميعاً وبدون استثناء إلى القـرن التاسع عشر، حيث كان تأليف كتاب يؤرِّخ لأدب أمة من الأمم يعد مأثرة أو خاتمـة حياةِ المختصين في البحث "الفيلولوجي"[1]، أمثال: /كَرفنوس/ و/شرير/ و/لانصـون/ و/دوسانكتيس/. لقد كان هدف هؤلاء الشيوخ الأسمى أن يعرضـوا، مـن خـلال منتجات أدبهم، جوهر الهوية القومية وهي تبحث عن ذاتها. غير أن هذا النهج المجيـد أضحى اليوم مجرد ذكرى بعيدة، بحيث أصبح تاريخ الأدب، في شكله الموروث عـن التقليد، يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الراهن. إنه مادة إجبارية في برامج الامتحانات آن أوان إصلاحها. وفي ألمانيا، تم العدول بشكل شبه تام عن فرضه علـى التلاميذ في التعليم الثانوي. أما خارج التعليم، فربما لم يعد لمصنفات تـاريخ الأدب أي وجود إلا في رفوف مكتبات البورجوازيين المتعلمين، الذين يرجعون إليهـا خاصـة للبحث عن أجوبة عن أسئلة الثقافة الأدبية العامة التي تطرح في المسابقات التلفزيونية، وذلك لعدم توفرهم على قاموس تقنيّ أكثر ملاءمة[2].

---

(1) يُقصد بـ "الفيلولوجيا" في التقليد الجامعي الألماني دراسـة اللغـات والآداب (أنظـر الهامش: 23).

(2) استفدتُ في هذا النقد من دراسة /م. فيرلي/ "معنى ولا معنى التاريخ الأدبـي (1967). كما اطلعتُ على الأعمال الآتية الصادرة قبل 1967 والمتعلقة بمسألة التاريخ الأدبـي /ر. ياكوبسن/ "عن الواقعية في الفن" (1921). /و. والطير بنيامين/: تاريخ الأدب وعلم الأدب" (1931). /ر. ويليك/ "نظرية التاريخ الأدبـي" (1936) /ر. ويليك/ "مفهوم التطور في التأريخ الأدبـي" (1965). /ف. كراوس/ "تاريخ الأدب باعتباره مهمـة تاريخية" (1950). /ر. بارث/ "تاريخ أم أدب" (1960).

وإذا تفحصنا مقررات التعليم الجامعي، فسنلاحظ أن تاريخ الأدب في طريق الاندثار منها. فمنذ عهد طويل، لم يعد من قبيل إفشاء السر القول إن الفيلولوجيين من جيلي يعتزّون صراحة بكونهم استبدلوا في دروسهم الوصف التطوري التقليدي للأدب الألماني أو الفرنسي إلخ.، إنْ في كليته وإنْ في حقب معينة منه، بالدراسة التاريخية أو النظرية للظواهر الأدبية. وفي الآن نفسه، تغير الإنتاج العلمي في شكله، بحيث حلّت المشاريع الجماعية مثل الملخصات والموسوعات، وكذلك آخر كوارث "التآليف المحكمة" في شكل "شروح" - حلّت محلّ تواريخ الأدب، باعتبارها مفرطة في الطموح ومفتقرة إلى الجد. ونادرا ما تنبثق هذه الأعمال الجماعية - وهو أمر ذو دلالة - من مبادرات باحثين مختصين، بل هي في الغالب معزوّة لمهارة ناشرين مغامرين. أما الأبحاث الرصينة فتنشرها دوريات محكمة في شكل دراسات وافية ذات دقة متناهية مستمدة من صرامة المناهج العلمية في حقول الأسلوبية والبلاغة ولسانيات النص والدلالية والشعرية والصرف وتاريخ الأفكار والمصطلحات والأغراض والأنواع. صحيح أن المجلات المتخصصة مازالت إلى اليوم تعج في معظمها بدراسات تكتفي بطرح المشكلات من زاوية تاريخ الأدب. لكن مؤلفي مثل هذه الدراسات معرّضون لنقد مزدوج. فممثّلو العلوم المنافسة يعتبرون، سرّا أو علانية، أن مشكلاتهم تلك باطلة وأن النتائج التي تفضي إليها دراساتهم الأركيولوجية غير جديرة بالثقة. أما نقاد النظرية الأدبية، فيعيّبون التأريخ الأدبي التقليدي بسبب ادّعاء كونه فرعًا من فروع علم التاريخ، بينما هو في حقيقة الأمر قاصر عن إدراك البعد التاريخي للأشياء وعاجز عن التقويم الجمالي لموضوعه، أي الأدب من حيث هو شكل فني[1].

والحق أن هذا النقد يحتاج إلى تدقيق أكثر. فالتأريخ الأدبي في شكله الأكثر تقليدية يحاول عادة التخلص من نزعة التدوين التاريخي الخالص للأعمال

---

(1) انظر مثلاً /ر. ويليك/ (1936)، وكذلك /ر. ويليك/ و/أ. وارين/: "نظرية الأدب" (1966). إن أغلب كتب تاريخ الأدب الموثوق بها هي إما تواريخ حضارية وإما مجموعة أبحاث نقدية. فالأولى تواريخ فعلاً، لكنها لا تؤرخ للفن. والثانية تتحدث فعلاً عن الفن، ولكنها ليست تواريخ" (ص. 229).

بتصنيفها في اتجاهات عامة أو أجناس أو "معايير" أخرى، وذلك من أجل دراستها لاحقا حسب تسلسلها الزمني ضمن هذه الخانات. كما أن الترجمة لحياة المؤلفين والحكم على مجموع آثارهم يندرجان حيثما اتفق. وفي أحيان أخرى، يتم ترتيب المواضيع على نحو متسلسل بحسب التدرج الزمني لبعض مشاهير المؤلفين، تبعا للتقسيم الثلاثي المعروف: "اسم المؤلف، حياته، آثاره". ونتيجة لهذا الإجراء الأخير، تكون حصة بعض المؤلفين الصغار من الاهتمام زهيدة، ويتم تقديم تطور الأجناس بالتجزيئ حتماً. أما الإجراء الثاني، فيتم بموجبه التقديم التراتبي التقليدي لمؤلفي العصور القديمة. في حين يختص الإجراء الأول بالتأريخ للأدب الحديث على نحو تنحلّ معه معضلة الاختيار بين مؤلفين وأعمال تتعذر تقريبا الإحاطة بتنوعها، هذا الاختيار الذي يزداد صعوبة كلما اقترب المؤرخ من الحاضر.

غير أن التأريخ للأدب بهذه الكيفية التي تراعي تراتبية مُكَرَّسَةً وتقدم المؤلفين وسِيَرَهُمْ وآثارهم حسب التتابع الزمني "ليس تاريخًا حقًا بقدر ما هو بالكاد طيف تاريخ" حسب تعبير /كَرفنوس/[1]. كما أن أي مؤرخ لن يَعتبر من صميم علم التاريخ وصفًا للأجناس يُدَوِّنُ الاختلافات بين الأعمال الأدبية ويَتَتَبَّعُ تطورات الشعر الغنائي والمسرح والرواية كلاً على حدة، وصفاً يكتفي بإحاطة هذه الأجناس والأعمال بتأملات تاريخية حول روح العصر والاتجاهات السياسية السائدة، وذلك بسبب عجزه عن تفسيرها في تزامنيتها. هذا إضافة إلى أنه من النادر، بل ومن المحرّم بتاتا، ان يُصدر المؤرخ الأدبي حكم قيمة على أعمال الماضي بدعوى ضرورة الموضوعية التي تُلزم المؤرخَ بوصف الأشياء "كما كانت في واقع الأمر" فقط. وهذا الإحجام عن التقويم الجمالي له مسوغاتُه، ذلك أن قيمة

---

(1) يقول /كَيورك كتفريد كيرفنوس/ عن بعض تواريخ الأدب: لعل هذه الكتب تمتلك أنواعاً من الفضل كثيرة. لكنها، من منظور علم التاريخ، لا قيمة لها. فهي تُتابع زمنياً مختلف الأجناس الأدبية وتصفّف الكتّاب حسب الترتيب الزمني - كما يصفف البعض الآخر عناوين الكتب - ويحاولون كيفما اتفق تمييز المؤلفين والأعمال. والحال أن هذا ليس تاريخاً حقاً بقدر ما هو بالكاد طيف تاريخ" (1962).

عمل أدبـي ومرتبته لا تُستنبطان من الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معايير أدق مـن ذلك هي وقع هذا العمل و"تلقّيه" وتأثيره وقيمته التي تعترف لـه بها الأجيـال القادمة. وإذا حدث للمؤرخ أن اقتصر، بدعوى الموضوعية، على وصف مـاض غابر وَتَقَيَّدَ بالتراتبية المكرَّسة لروائع الأدب، تاركًا للناقد مهمة الحكم علـى أدب حقبته الحاضرة، فإن "مسافته التاريخية" تقضي عليه بأن يظل دائما تقريبا متخلفـا بجيل أو جيلين عن التطور الراهن لِفَنِّ الأدب. وفي أحسـن الأحـوال، يكـون مساهما، باعتباره قارئا سلبيا، في الحياة الأدبية المعاصر لها وفي مناقشاتها ومنازعاتها، ويصبح في أحكامه عالةً على نقدٍ يحتقره سرّا بسبب "عدم علميتـه". فمـاذا إذن يمكن استفادته اليوم من دراسةٍ تاريخيةٍ للأدب لا يسعها إلاّ أن تقـدم "للإنسـان المتأمل" معلومات قليلة، وأن تسعف "الإنسان النشيط" بنموذج باهت يقتدي به، وأن تقدم "للإنسان المتفلسف عِبَرًا تافهة، وأن تتيح للقارئ مجرد"إمكانية متعة جد نبيلة"...؟.[1]

(1) /شلر/ ما هو التاريخ العام وما هي الغاية من دراسته؟".

II

في أغلب الأحيان، تتذرع الاستشهادات بسلطة يجب أن تضمن ما تم تحصيله في مجال التفكير العلمي من نتائج. لكن بإمكانها أيضاً التذكير بحدود قضية قديمة والسماح بالإبانة عن أن حلاً أضحى مألوفاً لم يعد مُرضياً وعن أنه أصبح منتمياً إلى التاريخ، وبالكشف عن ضرورة تجديد الأجوبة والأسئلة في آن واحد.

وهكذا، فإن جواب /شلر/ عن السؤال الذي طرحه درسه الافتتاحي بجامعة /إيينا/ في 26 ماي 1789: "ما هو التاريخ العام ولماذا دراسته؟" لا يَنمُّ فقط عن كيفية فهم المثالية الألمانية لعلم التاريخ، بل يسعفنا كذلك على النظر إلى تطور هذا العلم نظرة نقدية. إن هذا الجواب يكشف بالفعل عن طبيعة الانتظار الذي سعى تاريخ الأدب إلى الاستجابة له في القرن التاسع عشر ليتحمل، مُنَافَسَةً مع التاريخ في مفهومه العام، إرْثَ فلسفة التاريخ المثالية. كما يسمح بفهم لماذا أدى المثل العلمي الأعلى للمدرسة التاريخية إلى أزمة محتومة وإلى انحطاط التأريخ الأدبي.

وسيكون شاهد الإثبات الأساس في هذه القضية هو /كَرفنوس/ فهو لم يكتب فحسب أول مؤلَّف علميّ عن "تاريخ الأدب القومي الألماني" بين 1835 و1842، بل كان كذلك أول باحث فيلولوجي، بل الفيلولوجي الوحيد الذي اقترح منهجية تاريخية بمعناها الدقيق. فهو في "عناصر منهجية التاريخ"[1] يطور الفكرة الرئيسة في دراسة /فلهلم فون هومبولد/ "عن مهمة المؤرخ" (1821)، مستخلصاً منها نظريةً طموحاً للتأريخ الأدبي سينقحها في أبحاثه الأخرى. ففي رأيه أن مؤرخ الأدب لن يكون جديراً حقّاً باسم المؤرخ إلاّ إذا اكتشف "الفكرة الجوهريةَ" الوحيدة التي

(1) نشرت لأول مرة في 1857.

تخصب بالذات مجموع الظواهر وتربطها بوقائع التاريخ العام[1]. ولقد سبق لهذه الفكرة الموجهة، التي مازالت تُعتبر عند /شلر/ مبدأ غائياً عاماً يسمح لنا بفهم كيفية تطور البشرية عبر تاريخ العالم، أن تبلورت عند /هومبولد/ في شكل "فكرة الشخصية القومية"[2] المجزء. وحين استعار /كَرفنوس/ من بعد هذا "التفسير للتاريخ بالفكرة"، فقد وضع دون شعور منه "الفكرة التاريخية"[3] لدى /هومبولد/ في خدمة الإيديولوجية القومية: فهو يعتقد بأن على فكرة الأدب القومي الألماني أن تبين كيف أن "التوجه العقلاني الذي طبع به اليونانُ الإنسانيةَ، والذي جُبِلَ عليه الأَلْمَانُ منذ القديم بحكم مزاجهم النوعي، قد استفاد منه هؤلاء، أي الألمان، على نحو واع وحر"[4]. فالفكرة العامة التي قررتها فلسفة التاريخ في عصر الأنوار قد تجزأت عبر التاريخ في كثير من الكيانات الوطنية، لتتحول في الأخير إلى أسطورة أدبية مفادها أنّ قَدَرَ الألمانِ الخاصَّ هو أن يكونوا ورثةَ اليونان الحقيقيين - بناء على هذه الفكرة "التي لم يوجد الألمان إلاّ ليحققوها بمفردهم في صفائها الكامل"[5].

وليس هذا التطور، الذي جَسَّدَهُ مثالُ /كَرفنوس/، سيرورة مميزة لِـ "تاريخ العقل" في القرن التاسع عشر فحسب. فهو يتضمن كذلك افتراضات منهجية تحققت في مجال التاريخ الأدبي كما في مجال العلم التاريخي، وذلك بعد أن أَفْقَدَتِ النزعةُ التاريخيةُ النموذجَ الغائيَّ لفلسفة التاريخ المثالية كُلَّ اعتبار. فإذا استبعدنا الحل الذي تقترحه هذه الفلسفة والذي ينص على تأويل سير الأحداث انطلاقاً "من غاية ومن قصد مثالي" للتاريخ العام[6]، إذا استبعدنا هذا الحل بسبب

---

(1) انظر الهامش 4.

(2) يقول /هومبولد/ (1960): "هكذا حققت بلاد اليونان فكرةَ شخصية قومية لم توجد من قبل ولن توجد أبداً من بعد. وكما أن سرَّ كُلِّ وجود يكمن في شخصيته، فإن جميع تطور البشرية في التاريخ العام يتمّ تبعاً للتأثيرات التي تزاولها وتخضع لها الشخصية، وتبعاً لدرجة تقدّمها وتحررها وأصالتها" (ص. 602).

(3) انظر الهامش 4.

(4) نفسه.

(5) نفسه.

(6) نفسه.

لاتاريخيته، فكيف يمكننا إذن أن نفهم التاريخ وأن نعرضه في شكل كلية منسجمة، والحال أنه لم يكن أبداً كذلك؟ هكذا إذن، وكما وضح ذلك /هـ. كَ. كَادمر/، أصبح المثلُ الأعلى لتاريخ عام موضوعَ ارتباكٍ بالنسبة للعلم التاريخي[1]. فلا يمكن للمؤرخ، كما يقول /كَرفنوس/، "سوى أن يقصد عرض متواليات منتهية من الأحداث، لأنه لا يستطيع أن يصدر حكماً على حدث ما قبل معاينة نهايته"[2]. ومن ثم أمكن اعتبارُ التواريخ القومية متوالياتٍ حَدَثِيَّةً منتهيةً ما دام النظر إليها لم يتجاوز نقطةَ أَوْجِهَا المتمثلةَ، سياسياً، في لحظة استنجاز الوحدة الوطنية والمتمثلة، أدبياً، في بلوغ الكلاسيكية القومية ذروتها. لكن التاريخ واصل مسيرته بعد "النهاية"، مما أحيا حتماً التناقض القديم من جديد. لذلك، جعل /كَرفنوس/ من الحاجةِ فضيلةً حين تَبَرَّأَ من الأدب في عصره ما بعد الكلاسيكي، بسبب كونهِ دليلَ تدهورٍ، ونصح" المواهب التي لم يعد لها هدف تقصده" بأن تتفرغ بالأحرى للعالم الواقعي وللدولة"[3]، متأثرا في ذلك على نحو غريب بـ /هيغل/ وبتشخيصه لـ "نهاية الحقبة الفنية".

ومع ذلك، كان يبدو أن بوسع المؤرخ، إبّان النزعة التاريخية، أن يتخلص من التناقض بين نهاية التاريخ واستمراره بحصر دراسته في الأحقاب التي كان يمكنه تدوينها إلى غاية "نهايتها" ووصفها بما هي كلّيّات محددة، دون اهتمام بما يتمخض عنها. ومن أجل ذلك، أمكن للتاريخ، من حيث كونه وصفاً لأحقاب محددة، أن يَعِدَ أيضاً بتحقيق أفضل لِلْمَثَلِ المنهجي الأعلى للنزعة التاريخية. وقد التجأ

(1) "الحقيقة والمنهج: أساس تأويلية فلسفية" (1960): "كانت المدرسة التاريخية هي الأخرى تعرف أن لا وجود بالأساس لتاريخ آخر غير التاريخ العام، لأن دلالة الخاص لا تتحدد إلاّ انطلاقاً من الكل. فكيف يمكن للباحث، الذي يعمل تجريبياً والذي لن يدرك الكلّ أبداً، أن يحلّ هذه المسألة من غير أن يتخلى عن حقوقه لصالح الفيلسوف وقبلياته التعسفية؟" (ص. 187).

(2) انظر الهامش 4.

(3) "لقد عاش أدبنا زمنه. وإذا كان لا ينبغي للحياة أن تتوقف في ألمانيا، فيلزمنا أن نحثّ المواهب التي لم يعد لها هدف تقصده على أن تهتم بالعالم الواقعي وبالدولة، هناك حيث ينبغي لروح جديدة أن تُنْفَخَ في مادة جديدة".

التأريخ الأدبي دوماً إلى هذا الأسلوب حين لم يعد الخيطُ الناقلُ لتطور قومي "شخصي" كافيا لتوجيهه. وباعتبار العصر كلية تمنح، بفضل البعد الزمني، معنًى خاصًّا للأحداث، فقد أتاح ذلك إضفاءَ قيمة على "القاعدة الجوهرية التي تفرض على المؤرخ أن يَمَّحِيَ لصالح موضوعه وأن يُظهره بكامل الموضوعية"[1]. ولئن كانت "الموضوعية المطلقة" تقتضي أن يستبعد المؤرخ وجهة نظر حقبته الخاصة، فينبغي كذلك أن يكون ممكنا إدراك معنى حقبة ماضية وقيمتها بمعزل عن السير اللاحق للتاريخ. وقد منحت قولة /رانكه/ الشهيرة في 1854 هذه المسلَّمة أساسا لاهوتيا: "أما فيما يخصني، فأجزم بأن كل حقبة قريبةٌ من الله مباشرة وبأن قيمتها لا تنتج عما ينبثق منها، بل تكمن في وجودها بالذات، أي في هويتها الخاصة"[2]. ويَكِلُ هذا التصور الجديد "للتطور التاريخي" إلى المؤرخ في مهمة بناء لاهوت جديد: فهو، بحكم تصوره "كل حقبة ذات قيمة خاصة في حد ذاتها"، يبرهن على وجود الله بالقياس إلى فلسفة التقدم. فقد كانت هذه الفلسفة تفترض بالفعل ظلما إلاهيا لأنها لم تكن تعترف لكل حقبة إلا بقيمة كونها مرحلة ممهدة لمرحلة تالية، مما يعني منطقياً أن الأحقاب المحظوظة هي تلك التي تكون أكثر تأخراً[3]. غير أن الحل الذي اقترحه /رانكه/ للمشكلة التي استعصى حلها على فلسفة تاريخ عصر الأنوار قد تم تقريره بِمُقَابِلِ قطيعةِ الاستمرار بين الماضي والحاضر - بين "الحقبة كما كانت في حقيقة أمرها" و"ما انبثق منها". وهكذا، فإن النزعة التاريخية، بحيادها عن عصر الأنوار، لم تتخلَّ فقط عن النموذج الغائي للتاريخ العام، بل تخلَّت أيضاً عن ذلك المبدإ المنهجي الذي كان، حسب /شلر/، يعطي أكثر من أي شيء آخر لهذا التاريخ "العام" ولمنهجه كل خصوصيتهما وسموِّهما، أي "الربط بين

(1) إن /كَرفنوس/، في المقدمة التي وضعها لتاريخه والتي دافع فيها عن تاريخية "عصر الأنوار" ضد تاريخيته الرومانسية، يناقض هذه القاعدة الأساس ويبتعد بوضوح بالنسبة "للأسلوب الموضوعي الصارم الذي يتَّبعه معظمُ مؤرخي الحاضر".

(2) "عن مراحل التاريخ الحديث"، 1940، (ص. 141).

(3) "بيد أنه إذا افترضنا (...) أن كل جيل يتجاوز تماماً الجيل الذي سبقه وأن آخر جيل يكون دائماً محظوظاً، بينما تنحصر وظيفة الأجيال السابقة في كونها سنداً له - فإن هذا سيعني أن الله اقترف ظلماً" (نفسه).

الماضي والحاضر"[1] وهو صيغةُ معرفةٍ نظريةٍ ظاهريّاً فقط وغيرُ قابلــةٍ للتقــادم لم يكن بإمكان "المدرسة التاريخية" أن تتخلص منها دون عواقب[2]، كما يشهد على ذلك التطور اللاحق في مجال التأريخ الأدبــي.

إن نجاح التأريخ الأدبــي في القرن التاسع عشر وانحطاطه مرتبطــان بهــذا الاقتناع، وهو أن فكرة "الشخصية القومية" كانت هي "الجزء الخفــي في كــل معطى"[3]، وأن تَتَابُعَ أعمال أدبية كان موضوعاً من شأنه، كأي موضوع آخــر، أن يبرز "شكل التاريخ"[4] من خلال الفكرة. وبعد أن ضعف هذا الاقتناع، أصبح حتمياً أن تنقطع الصلة بين الأحداث وأن ينتمي أدب الماضي وأدب الحاضــر إلى نظامين تقويميين متمايزين[5]، وأن يكون إشكاليّاً تصنيفُ الظواهر الأدبية وتعريفُها

---

(1) يقترح /شلر/ (مرجع سابق)، في معرض تحديده لمهمة "المؤرخ العام"، أن يتبنّــى هــذا الأخير منهجاً يسمح له بأن يؤجل مؤقتاً المبدأ الغائي، ذلك لأن "تاريخ العالم حســب هذا المبدإ ما زال مَطْلَباً منتظراً لن يتحقق إلاّ في نهاية البشرية". وهذا المنهج نفسه ينظر إلى العلم التاريخي من حيث هو نوع من "تاريخ الآثار": فالمؤرخ، في دراسته للتــاريخ العام، "يرجع، انطلاقاً من الوضع الراهن للعالم، إلى أصل الأشياء"، وذلك بإبرازه مــن بين الأحداث، تلك التي ساهمت أساساً في تشكيل العالم الراهن. وبعد ذلك، يستطيع هذا المؤرخ، بانتهاجه العكسي للسبيل الذي اختطّه، الكشف عن العلاقة بين الماضــي والوضع الراهن للعالم، أي "التاريخ للعالم".

(2) إذا أقررنا مع /فوستيل دو كولانج/ على المؤرخ أن يتخلص نهائياً من كل ما يعرفه عن التطور السابق للتاريخ حين يكون بصدد عرض حقبة ماضــية، فــإن النتيجــة الــتي سنستخلصها هي لا عقلانيةُ تحقّق حَدسيٍّ عاجز عن توضيح الشروط النوعية لحقبتــه الخاصة وقبلياتها. ولقد انتقد /فالتر بنيامين/ هذا التصور، من زاوية الماديــة التاريخيــة، متجاوزاً بلا شعور منه موضوعية التصور المادي للتاريخ. انظر "أطروحات حول فلسفة التاريخ" (1955).

(3) انظر الهامش 8.

(4) نفسه: "إن على المؤرخ الجديد بهذا الاسم أن يعرض كل حدث من حيث هو جزء من كل أو أن يعرض، والأمر سيّان، شكل التاريخ نفسه من خلال كل حدث".

(5) إن هذا التفريق بين التاريخ والنقد الأدبــي يتضح أكثر في التعريف الذي يعطيه /كَروبر/ للفيلولوجيا: "إن موضوع الفيلولوجيا الخاص هو تجليات الفكر البشري من خلال لغة لم يعد ممكناً بعد فهمها مباشرة، ومن خلال الأعمال الكبرى التي أنتجها سابقاً ضمن نسق الخطاب الفني". انظر "عناصر الفيلولوجيا اللاتينية"، (1996)، (ص. 19).

والحكمُ عليها. وقد كانت هذه الأزمة السبب الأساس للانتقال إلى الفلسفة الوضعية، حيث اعتقد التأريخ الأدبي الوضعي أن بإمكانه أن يجعل من الحاجة فضيلة باستعارته من العلوم الرياضية مناهجها. والنتيجة، كما هو معروف، هي أنّ مبدأ التفسير العلّيّ الخالص، مطبَّقاً في مجال التأريخ للأدب، لم يسمح سوى بتوضيح عوامل حتمية خارجية بالنسبة للأعمال الأدبية. لقد أدى هذا المبدأ إلى النمو المفرط لدراسة المسببات وإلى اختزال خصوصية العمل الأدبي إلى مجموعة من "المؤثرات" غير المتناهية. و لم يتأخر ردّ الفعلِ إزاء هذا التصور الوضعيّ: فسرعان ما استحوذ تاريخ الفكر على الأدب، حيث عارض التفسيرَ العلّيّ للتاريخ بعلم جمال الإبداع من حيث هو ظاهرة غير قياسية، وسعى إلى البحث عن انسجام العالم الشعري في تكرّر أفكار وموضوعات موجودة في كل الأزمنة[1]. وقد تمثلت هذه النزعة الجمالية بألمانيا النازية في تباشير العلم الأدبي القومي - العرقي وتحملت تبعاته. وبعد الحرب، ظهرت مناهج جديدة عارضت مبدأ الالتزام الإيديولوجي، لكن دون أن تستفيد من المهام التقليدية للتأريخ الأدبي. فلم يكن تقديم الأدب من الزاوية التاريخية أو في علاقته بالتاريخ عموماً يهمّ تاريخ الأفكار والمفاهيم الجديدة، مثلما لم يكن ذلك يهم دراسة التقاليد التي تطورت عقب أبحاث /فاربورغ/ ومدرسته: فالأول حاول دون قصد تجديد تاريخ الفلسفة بدراسة انعكاسها على الأدب.[2] أما الثانية، فقد ألغت وظيفة الفن العلمية في الحياة بتركيز المعرفة على أصول التقاليد أو استمرارها عبر الأزمنة وليس على الخاصية الراهنة والوحيدة للظواهر الأدبية[3]. فالكشف عن الاستمرار من خلال ما لا

---

(1) راجع في هذا الصدد (1950) /ف. كراوس/ و(1931) /ف. بنيامين/ الذي يقول: "إن هذا المستنقع هو المأوى الذي يختبئ فيه أفعوان الجمالية السكولائية ذو الرؤوس السبعة: القدرة الإبداعية والتعرف الحدسي واللازمنية وإعادة إبداع العمل والتشارك الوجودي في العمل والوهم واللذة الفنية" (ص. 453).

(2) راجع في هذا الصدد (1965) /ر. ويليك/، ص. 193 والهامش 1.

(3) يوضح (1950) /ف. كراوس/، ص. 17 وما يليها)، بالاعتماد على حالة /إ. ر. كورتيوس/ مدى خضوع هذا المثل العلمي الأعلى لفكر /ستيفان كيورك/ وحلقته.

يكفُّ عن التحول يعفي من السعي إلى فهم الظواهر فهماً تاريخياً. وهكذا، يكون استمرار الإرث القديم في آثار /إرنست روبرت كورتيوس/ العظيمة، التي شغلت جيشاً هائلاً من الورثة المولعين بالكليشيهات (TOPO)، مبدأً سامياً يحدد التعارض، المحايث للتقليد الأدبي والمتعذر على الحل، بين الخلق والمحاكاة، بين الفن الخالد والأدب البسيط: فعلى أساس ما يدعوه /كورتيوس/ بـ "تقليد التفاهة المتواتر باستمرار"[1]، تنهض الكلاسيكية اللازمنية للروائع، متعاليةً على واقعِ تاريخٍ يبقى "أرضاً غير مكتشفة".

إن الفجوة بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية للأدب تبقى هنا فاغرة مثلما كانت في النظرية الأدبية التي وضعها /بينيدتو كروتشي/، خاصة ما يتعلق منها بالتفريق، البالغ حَدَّ العبث، بين الشعر واللاشعر. ولم يتم إلغاء التعارض بين الشعر الحق والأدب ذي القيمة التاريخية إلاّ حين تَمَّتْ مراجعةُ الجماليةِ التي ينبني عليها ووقع الإقرار بأن ثنائية الخلق/المحاكاة لا تنطبق بكفاءة إلاّ على الأدب في عصر النهضة (في القرنين الخامس عشر والسادس عشر)، بحيث تفقد إجرائيتها بالنسبة إلى إنتاجات الأدب الحديث أو الأدب في القرون الوسطى.

وقد كان رد الفعل إزاء النزعتين الوضعية والمثالية تطورَ سوسولوجية الأدب ومنهج التأويل "المحايث" اللذين زادا في تعميق الفجوة، وهو ما يؤكده بوضوح شديد التنازعُ بين النظريتين الماركسية والشكلانية الذي سيستأثر باهتمامنا الآن من أجل فحص نقديّ للخلفية التي يقوم عليها تصورنا للتأريخ الأدبي.

---

(1) "الأدب الأوربي والقرون اللاتينية الوسطى" (1948، ص. 404).

III

إن هاتين المدرستين تتفقان حول نقطة واحدة، وهي رفضهما المشترك لما تتسم به النزعة الوضعية والميتافيزيقية الجمالية لتاريخ الأفكار من تجريبية عمياء. فقد حاولتا، بانتهاج نهجين متناقضين تماماً، حلّ المشكلة نفسها، وهي: كيف إعادة إدماج الظاهرة الأدبية المعزولة، أي العمل الأدبي المستقلّ ظاهرياً، في السياق التاريخي للأدب؟ كيف إدراكهما من حيث كونهما حدثين، أي شهادتين على أحد أوضاع المجتمع أو على إحدى لحظات التطور الأدبي؟ لكن هاتين المحاولتين لم تتمخضا بعد عن نشوء تاريخ للأدب ذي شأن كبير يعيد، على أساس مسلّماتهما، كتابة التواريخ الأدبية القومية العتيقة، ويعدّل سلّم القيم التي كرسته، ويُظهر الأدب الكوني في صيرورته وفي وظيفته التحريرية بالنسبة إلى المجتمع الذي تسهم في تغييره أو في الفرد الذي تشحذ إدراكه. وسواء كان المنظور ماركسياً أو شكلانياً، فإنه يؤدي في نهاية الأمر، وبسبب كونه أحاديَّ الجانب ومن ثم اختزالياً، إلى صعوبات إبستمولوجية يتعذر تذليلها بدون إقامة علاقة جديدة بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية.

إن المفارقة المثيرة التي ميزت ومازالت تميز التنظير الماركسي للأدب هي اعتراضه على أن يكون للفن ولسائر أشكال الوعي الأخرى - الأخلاق والدين والميتافيزيقا - تاريخ خاص. فلا يمكن بعد لتاريخ الأدب أو الفن أن يحافظ على "استقلاله المظهري" حين نلاحظ أن الإنتاج في هذا المجال يفترض الإنتاج الاقتصادي والممارسة الاجتماعية، وأن الإنتاج الفني نفسه يساهم في "سيرورة الحياة الواقعية" التي يتملّك بها الإنسانُ الطبيعةَ والتي تحدد عمل البشرية وكذا

تاريخ ثقافتها. فحين يتمّ إبراز "سيرورة الحياة النشيطة" هـذه، حينـذاك فقـط، "يكف التاريخ عن كونه سلسلة من الظواهر الميتة"[1]. فلا يمكن إذن لـلأدب أو للفن أن يتجلى كصيرورة جارية "إلا في تعلقه بـ الممارسة التاريخية للإنسان" وفي إطار "وظيفته الاجتماعية"[2]. هكذا فقط يمكن فَهْمُهُ "كطريقة يتملّك بها الإنسانُ العالَمَ" من بين طرائق أخرى مثلها حيوية وطبيعية، وإبرازُه كجزء مـن سـيرورة التاريخ العامة التي يتعالى بها الإنسانُ على وضعه الطبيعي ليبلغ أرقـى درجـات إنسانيته[3].

إن هذا البرنامج – الذي يمكن إدراك ملامحه تماماً في "الإيديولوجيـة الألمانيـة" (1845 – 1846) وفي سواه من أعمال /كارل ماركس/ الشابّ –مـازال ينتظـر إلى اليوم تحققه، على الأقل ما يتعلق منه بتاريخ الفن والأدب. ولقـد سـبق للجماليـة الماركسية أن حبست نفسها، بُعيد ظهورها، في إشكاليةٍ اختصت بها المرحلةُ وطبعت الأشكال الأدبية المحاكاتية، وذلك بمناسبة الجـدل الـذي احتـدم في 1859 حـول /زيكنكن/ لِـ /لاصال/ نفس الإشكالية التي ستهيمن لاَحِقًا (1938 –1934) علـى الجدل الذي رافق النـزعة التعبيرية والخلاف بين /لوكاكش/ و/بريخت/ وآخرين، ألا وهي الواقعية كمحاكاة أو انعكاس. فقد بقيت الجمالية الواقعية التي رَوَّجَ لها في القرن التاسع عشر أدباء مغمورون اليوم (مثل /شانفلوري/ و/دورنتي/) لمناهضة الرومانسـية البعيدة جدا عن الواقع، والتي نُسبت بعد فـوات الأوان إلى /سـتاندال/ و/بلـزاك/ و/فلوبير/، والتي اتخذها عقيدةً مُنَظِّرُو الواقعية الاشتراكية الستالينيون – بقيـت هـذه الجمالية دائما محسوبة على مبدإ "محاكاة الطبيعة" العريق، وهو ما لا ينبغي نسيانه. ففي الوقت نفسه الذي فرضَ فيه نفسَه تَصَوُّرٌ حديثٌ للفن بما هو تَحَقُّقٌ لِمَـا لا يتحقـق و"سمةُ الإنسان المبدع" وقدرةٌ على بناء الواقع أو إيجاده، ليقاوم "تقليـداً ميتافيزيقيّـاً" يطابق بين الكائن والطبيعة ويعرّف عمل الإنسان بكونه تقليداً للطبيعة"[4] – في هـذا

(1) /ماركس/ – /إنجلز/ الأعمال الكاملة (1845–1846).
(2) /فيرنر كراوس/ (1959، ص. 26–66).
(3) /كريل كزك/: "لنظرية 2" (1967، ص. 21–22).
(4) /هنس بلومنبرك/: "محاكاة الطبيعة – سوابق فكرة الإنسان المبدع" (1957، ص. 267–270).

الوقت نفسه إذن، اعتقدت الجمالية الماركسية بأنه ما يزال ينبغي لها أن تؤسس هويتها وعلة وجودها على نظرية المحاكاة. صحيح أنها عوضت "الطبيعة" بـ "الواقع". لكنها فعلت ذلك من أجل أن تمنح لهذا الواقع، بما هو مثال للفن، صفات الطبيعة المتعالَى زعماً عليها: فهو النموذج، الكامل جوهرياً، الذي يتعين احتذاؤه[1]. فبالنسبة إلى الموقف الأوّليّ الرافض للطبيعية[2]، لا يمكن اعتبار اختزال النظرية هذا إلى ما تَعُدُّهُ الواقعيةُ البورجوازيةُ مثلاً أعلى، أي المحاكاة، سوى عودة إلى المادية الجوهرية. بالفعل، فلو أن الجمالية الماركسية أقامت صرحها على مفهوم "العمل" عند /ماركس/ وعلى تصوره للتاريخ من حيث هو تفاعل جَدَلِيٌّ بين الطبيعة والعمل، بين الحتميات الطبيعية والممارسة المحسوسة، لو أنها اختارت ذلك لما امتنعت على التطور الأدبي والفني لحداثتها التي أدانها نقدها الدوغمائي بدعوى انحطاطها وعدم احتفائها بـ "الواقع الحق". لذلك، فإن الجدل الذي قادها منذ بضع سنوات إلى أن تراجع تدريجيا قرارها الاستبدادي يجب فهمه أيضا على أنه تمهيد، متأخر بقرن كامل، لاعترافها التام بما ظلت تمعن في رفضه، ألا وهو أن وظيفة العمل الفني ليست "تصوير" الواقع فحسب، بل أيضا "خلقه".

ولم تكن نظرية الانعكاس التقليدية بأقل معارضة لهذا الاعتراف الذي لا يمكن بدونه لتأريخ أدبي مادي - جدلي حقيقي أن يوجد إلاّ بحَلّ مشكلة لازمة، وهي معرفة كيفية تحديد آثار الأدب باعتباره شكلا نوعيا من أشكال الممارسة المحسوسة. ومن المعلوم أنه كثيراً ما تم فضح ذلك التسطيح أو التبسيط الذي نظرت به مختلف التنويعات التي طرأت على منهج /بليخانوف/ إلى مسألة العلاقة التاريخية التطورية بين الأدب والمجتمع، مختزلة الأعمال الثقافية إلى مجرد

---

(1) نفسه. ص. 276.

(2) نفسه. ص. 270. "إن لا طبيعية القرن التاسع عشر يحملها الإحساس بأن إبداعية الإنسان الأصلية لا يمكنها أن تمتد بحريّة ضمن الحدود غير المحتملة للإكراهات الطبيعية. فالحساسية الجديدة المتولدة عن إيديولوجية العمل تقف ضد الطبيعة، مما جعل /أ. كونت/ ينحت كلمة "لا طبيعة" وجعل /ماركس/ و/إنجلز/ يتحدثان عن "لا فيزياء".

كونها ظواهرَ مُنَاظِرَةً ومُطَابِقَةً للإواليات السوسيولوجية والاقتصادية والاجتماعية باعتبارها الواقع الأوحد والعوامل المولدة لِفَنٍّ وأدب ليسا سوى صورة لها: "إن من ينطلق من الاقتصاد على أساس كونه معطى غير قابل للاستنباط، وسببا أصلياً لكل شيء، وواقعاً أَوْحَدَ لا يقبل المراجعة، يحوّل هذا الاقتصاد إلى نتاج مختص به وشيء ذاتي، جاعلاً منه عاملاً تاريخياً مستقلاً، ومن ثم يسقط في الفيتيشية الاقتصادية"[1]. هكذا يدين /كريل كزك/ إديولوجية العامل الاقتصادي التي فرضت على التأريخ الأدبي نوعا من التلازم أو التوازي يقضي باعتبار الأعمال في تعاقبها أو في تزامنها، وهو ما يفنده الواقع التاريخي للأدب باستمرار.

إن الأدب، في تعدد الأشكال التي يُوَلِّدُهَا، ليس قابلاً للاستنباط إلاّ جزئياً ولا يسعه أن يكون كذلك بربطه مباشرة بالشروط الملموسة للسيرورة الاقتصادية. فلقد حدثت، على المدى البعيد دائماً تقريباً، تغيرات في البنية الاقتصادية وتبدلات في التراتبية الاجتماعية قبل وقتنا هذا دون قطائع ملحوظة أو ثورات مذهلة. ولأن عدد التحديدات "البنيوية التحتية" الممكن وسمها ظل، فوق كل قياس، أصغر دائما من عدد الأشكال التي اتخذها في مستوى "البنية الفوقية" صيرورةُ الإنتاج الأدبي السريعةُ، فقد كان من اللازم دائما نَسْبُ التعدد الملموس للأعمال وللأجناس إلى العوامل نفسها والمفاهيم القطعية نفسها، أي: الإقطاعية وتنمية المجموعات البورجوازية والنكوص الوظيفي للنبالة ونظام الإنتاج الرأسمالي في بدايته ثم أوجه فانحطاطه. إضافة إلى ذلك، فالأعمال الأدبية تتأثر قليلاً أو كثيراً بأحداث الواقع التاريخي تَبَعًا للجنس الذي ينتمي إليه كُلٌّ منهما أو للأسلوب المهيمن في عصرها، مما أدى بأكثر الأشكال فظاعة إلى إهمال الأجناس غير المحاكاتية لصالح الجنس الملحمي أو السردي. ولذلك، ليس صدفة أن تتقيد الأبحاث ذات النزعة السوسيولوجية، الباحثة عن التطابقات الاجتماعية، بالسلسلة التقليدية للروائع الأدبية ولكبار الأدباء الذين يبدو ممكنا تفسيرُ أصالتهم بكونها حدساً مباشراً للسيرورة الاجتماعية أو، في حال غياب هذا الحدس، تعبيراً عفويّاً عن تحولات

(1) /كريل كزك/، مرجع سابق، ص. 116.

طارئة على البنية التحتية.[1] ونتيجة لذلك، يتم بداهةً تجريدُ تاريخية الأدب من خاصياتها النوعية. بالفعل، فالأعمال الهامة التي تنم عن اتجاه جديد في مسار التطور الأدبي يَحُفُّ بها عَدَدٌ لا نهائي من النتاجات المطابقة للتقليد وللصورة التي تعكسها عن الواقع والتي لا ينبغي اعتبار قيمتها كوثيقة سوسيولوجية أقلّ من قيمة الروائع ومن جدتها التي لا تُفهم غالبا إلا فيما بعد. إن هذه العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلا إذا عدلت عن المصادرة على تجانس المتزامن وأَقَرَّتْ بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية وسلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها. إلا أن الجمالية الماركسية تعترضها، إذا خطت هذه الخطوة، معضلة سبق لـ /ماركس/ أن اعترف بها، وهي "التباين النسبي بين تطور الإنتاج المادي (...) وتطور الإنتاج الفني"[2]. وهذه المعضلة، التي تكشف عن تاريخية الأدب الخاصة، لا يمكن لنظرية الانعكاس حلّها إلاّ إذا تجاوزت ذاتها.

ولهذا، نلاحظ بأن أبرز ممثلي هذه النظرية، وهو /ج. لوكاكش/، قد تورط في تناقضات صارخة حين حاول النظر إلى قضية "الانعكاس" نظرة جدلية[3]. وتكمن هذه التناقضات في توكيده القيمة المثالية للفن القديم، وفي اعتباره الرواية

---

(1) أبرز مثال على ذلك هو تأويل /إنجلز/ لموقف /بلزاك/ في الرسالة التي بعثها إلى (1888) ماركاريت هاركنيس، القائم على البرهان الآتي: "إن ما اعتبره أحد النجاحات الباهرة للواقعية هو أن يُجْبَرَ /بلزاك/ على التصرف ضد ميولاته الطبقية الخاصة وضد انحيازاته السياسية، وأن يَعتبر تدهورَ نبلائه الأعزاء أمراً محتوماً، وأن يصورهم في رواياته كمخلوقات لا تستحق سوى هذا المصير، وأن يرى رجالَ المستقبل الحقيقيين هناك فقط حيث كان ينبغي رؤيتهم في ذلك العصر..."، (1967) /ماركس/ و/إنجلز/، ج. 1 (ص. 159). فَأَنْ "يُجْبَرَ" الواقعُ الاجتماعيُّ /بلزاك/ على التصوير الموضوعي للمجتمع الفرنسي بطريقة تخالف مصالحه الطبقية الخاصة هو مخاتلة تُسقطُ عن الواقع المادي قدرته غير المباشرة على إنتاج أعمال أدبية (مثلما هو الأمر بالنسبة لِـ "حيلة العقل" عند /هيغل/ فباسم "نجاح الواقعية الباهر هذا"، أمكن للتأريخ الأدبي الماركسي أن يدرج في خانة "الأدب التحرري" كُتّاباً محافظين مثل /غوته/ أو /والتر سكوت/.

(2) "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي"، مرجع سابق، ج. XIII، ص. 640.

(3) انظر "مساهمات في تاريخ الجمال"، (1945).

البلزاكية معيار الأدب الحديث، وفي صياغته مفهومي "الكلية" و"التلقي المباشـــر". فحين يستند /لوكاكش/ إلى ذلك المقطع المشهور الذي تحدث فيه /ماركس/ عـــن الفن القديم من أجل إثبات أن النجاح الذي تعرفه إلى اليوم الأشعارُ الهوميروســـيةُ "لا يمكن إطلاقا فصله عن اللحظة وعن علاقات الإنتاج الـــتي أفـــرزت ملحمـــة هوميروس"[1]، فهو يفترض ضمنياً انحلال تلك المعضلة التي رأى /ماركس/ بأنها لم تنحلّ بعد، وهي: إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطـــور الاجتماعي القديمة والمنتهية، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا "تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن"؟[2] كيف نفسر خلود فن الماضي الغابر وصموده لتدهور بنيته الاقتصادية والاجتماعية التحتية إذا كنّا مرغمين، مع /لوكاكش/ على رفض استقلال الأشكال الفنية، وكنّا بالتالي عاجزين عن تفسير استمرار العمـــل الفني القديم في التأثير بما هو أحد عوامل إنتـــاج التـــاريخ؟ إن /لوكـــاكش/، في مواجهته لهذا التناقض المربك، لا يسعه أن يتقدم إلا باستلهام مفهوم "الكلاسيكية" الذي أثبت قيمته دون شك، ولكنه يفارق التاريخ ولا يستطيع، حـــتى في حـــال تطبيقه على المضمون الأنثروبولوجي للأعمال، تقليص الفجوة بين فـــن الماضـــي والأثر الذي ما يزال يحدثه إلى اليوم إلاّ بالإحالة على لازمنية مثالية، أي بشكل لا ينسجم مع المادية الجدلية[3]. ومن المعروف في مجال الأدب الحديث أن /لوكاكش/ قد نَزَّلَ روايات فرنسية لِـــ /بلزاك/ و/تولستوي/ منـــــزلة المعيـــار الكلاســـيكي للواقعية، مما يعني تطبيق ترسيمة كرسها التأريخ للفن في عصر النهضة على التأريخ للأدب، وهي أنه (أي الأدب)، بعد أن بلغ الأوج في الحقبة الكلاسيكية للروايـــة البورجوازية في القرن التاسع عشر، عرف مرحلة انحدار، حيث أغوته التجـــارب الشكلية وانقطع عن الواقع، ومن ثم لن يستأنف تطابقه مع مثله الأعلى إلا بقـــدر تعبيره عن الواقع الاجتماعي للعالم الحديث في أشكال أصبحت تنتمي إلى ماضـــينا

(1) نفسه، ص. 424.
(2) "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي"، ص. 641.
(3) إن "الخاصية الكلاسيكية" لا تنتج إذن عن مراعاة "قواعد" شكلية، وإنما عن قدرة العمل الفني على التعبير عن مواقف الإنسان الأكثر خصوصية ونمطية بأكثر الأساليب فرديـــة ورمزية"، مرجع سابق، ص. 425.

الأدبـــي ويعتبرها /لوكاكش/ أشكالاً معيارية، تعبيره عن النمطي وعن الفـــردي، أي "السرد العضوي"[1].

إن تاريخية الأدب، التي تنكرها الكلاسيكية الجديدة للجماليـــة الماركســية الأورثودوكسية، لم يدركها /لوكاكش/ كذلك حِـينَ مَـنَحَ تأويلَـه لمفهـوم "الانعكاس" هيئةَ الجدليةِ، خاصة في تفسيره لأطروحـــات /ســتالين/ في "حـــول الماركسية في اللسانيات": "إن كل بنية فوقية لا تعكس الواقع فحسب بل تتخــذ أيضاً موقفاً فعلياً مع أو ضد البنية التحتية الجديدة"[2] فكيف يمكن للأدب والفن، باعتبارهما بنيتين فوقيتين، أن يتخذا "فعلياً" موقفاً إزاء أساســهما الاجتمــاعي إذا كان محسوباً في الآن نفسه، وضمن إوالية التـــأثير المتبـــادل هـــذه، أن الحاجــة الاقتصادية تفرض قانونها "في نهاية الأمر" وتحدد "أساليب تغيير وتطــوير الواقــع الاجتماعي" حسب /إنجلز/؟[3]. كيف يمكن ذلك للأدب والفـــن إذا كانـــا، في تطورهما، محكوماً عليهما بالتالي وإلى الأبد بانتهاج السبيل الذي رسمه لهما بشكل أحادي الجانب التحولُ المحتومُ للبنية الاقتصادية التحتية؟ وحتى إذا أردنـــا، مثـــل /لوسيان غولدمان/، بناء العلاقة بين الأدب والواقع الاجتمــاعي علـــى أســـاس "التناظر" بين البنيات وليس بين المضامين، فإن غياب التبادل هذا - وهو ما يناقض تماماً مبدأ الجدلية - لا ينتفي.

إن /غولدمان/، في مشروع تأريخه للكلاسيكية الأدبية الفرنســية ودراســته السوسيولوجية للرواية، يصادر على سلســـلة مـــن إدراكـــات العـــالم متواليـةٍ ومقدمةٍ لخصوصية طبقيةٍ. وهذه الإدراكات أو التصورات للعالم، التي تـــدهورت في القرن التاسع عشر بفعل الرأسمالية المتطورة وتشيّأت في النهاية (وهو ما يـــدل على انبعاث الكلاسيكية الجديدة التي لم يتخلص منها /غولدمان/ ينبغي أن تنسجم مع مثل أعلى وهو "التعبير المتماسك" الـــذي لا يملـــك امتيـــازه ســـوى كبـــار

---

(1) سبق لِـــ بريخت أن سخر من "الخاصية الشكلانية" للنظرية الواقعية التي نزّلت "الشكل في عدد قليل من روايات القرن الماضي البورجوازية" في منـــــزلة "المعيـــار". انظـــر "الماركسية والأدب"، 1969، ص. 87-89.

(2) انظرِ مساهمات في تاريخ الجمال، ص. 419.

(3) نقلاً عن /لوكاكش/، مرجع سابق، ص. 194-196.

الكتّاب[1]. وهكذا، فإن الإنتاج الأدبي، حسب /غولدمان/ وكذلك /لوكاكش/ قبله، يبقى محصوراً في وظيفة النسخ والتكرار الثانوي لا أكثر ولا أقل، ومن ثم متطوراً بتواز دينامي مع السيرورة الاقتصادية. وهذا التطابق المُصادَر عليه بين "الدلالة الموضوعية" و"التعبير المتماسك"، بين البنية الاجتماعية الموجودة سلفاً والظاهرة الفنية التي تمثلها، يفترض بداهةً اتحاد الشكل والمضمون، الماهية والظاهرة، أي المثالية الكلاسيكية[2]، مع فارق أن الواقع المادي، أي العامل الاقتصادي، وليس الفكرة، هو ما يمثل الماهية. والنتيجة هي أن البعد الاجتماعي للأدب والفن تنخزل كذلك في مجال التلقي إلى وظيفة ثانوية، وهي بكل بساطة "التعريف" بواقع معروف سلفاً (أو تُفترض معرفته) من جهة أخرى[3]. إن اعتبار الفن مجرد انعكاس يعني كذلك تقليص الأثر الذي يحدثه ليتحول إلى مجرد تعريف بأشياء سبقت معرفتها، وفي ذلك ثأرٌ من نظرية "المحاكاة"، هذا الإرث المرفوض. غير أن الاكتفاء بهذه النظرة يعني أيضاً وبالذات حرمان الجمالية الماركسية من إمكانية إدراك الخاصية الثورية للفن ومن قدرتها على تحرير الإنسان من الآراء المسبقة والتصورات الجاهزة المرتبطة بوضعه التاريخي وفتحه على آفاقِ إدراكٍ جديدٍ للعالم واستشراف واقع مختلف.

---

(1) انظر مقدمة غولدمان لكتابه "الإلاه الخفي" (1959) وكذا لكتابه "من أجل سوسيولوجية الرواية"، 1964، ص. 44 وما يليها.

(2) راجع بهذا الصدد النقد الذي وجهه /ف. متنتسفاي/ (10، 1968، ص. 31) إلى /لوكاكش/ بسبب إخلاله بمبدإ الجدلية الناجم عن إعلائه من قيمة هذه الوحدة: "إن الجدلية الماركسية تنطلق من التناقض الذي تنطوي عليه الوحدة بين الجوهر والظاهر".

(3) لهذا السبب، فإن مفهوم "الكلية التكثيفية"، في نظرية "الانعكاس" كما تصورها /لوكاكش/، يقتضي تلازمه الحتمي مع مفهوم "فورية الإدراك": فالواقع الموضوعي يتم التعرف عليه بدقة من خلال العمل الفني حين يتعرف فيه "المتلقي" (سواء كان قارئاً أو سامعاً أو مشاهداً) على نفسه. انظر "قضايا الواقعية"، 1955، ص. 13 وما يليها. فمن أجل أن ينتج العمل الفني أثراً ما، يتعين على الجمهور أن يتملك قبليّاً التجربة الكلية والمضبوطة للواقع الذي لا تتميز صورته المعبَّر عنها في هذا العمل إلاّ تدريجياً بما هي انعكاس له أكثر أمانة واكتمالاً.

ولا يمكن للجمالية الماركسية التخلصُ من إحراجات نظرية الانعكاس واستدراك تاريخية الأدب النوعية إلاّ بالإقرار مع /كريل كزك/ بأن "كل عمل فني يمتلك خاصيتين غير قابلتين للانفصال: فهو يعبّر عن الواقع، لكنه يبني أيضاً واقعاً لا وجود له قبل العمل أو بموازاته، بل وجوده كامن في هذا العمل بالذات وفيه وحده"[1].

وقد ظهرت أولى المحاولات الرامية إلى استعادة الأدب والفن للطابع الجدلي الخاص بالممارسة التاريخية في تنظيرات /فيرنر كرواس/ و/روجي غارودي/ و/كريل كزك/ للأدب. فالأول أعاد الاعتبار، في أبحاثه عن التأريخ الأدبي لـ "عصر الأنوار"، لدراسة الأشكال الأدبية من جهة كونها "حيزاً يتركز فيه إلى أقصى حد الأثر الاجتماعي"، ومن ثم عرّف الأدب بكونه عامل إبداع للمجتمع: "فالإبداع الأدبي صائر إلى إدراك الجمهور. لذلك، فهو بالذات فضاء يولد فيه المجتمع الذي يخاطبه: إن الأسلوب هو قانونه. ومعرفة أسلوبه تسمح بمعرفة جمهوره"[2]. أما /روجي غارودي/، فيدين "كلّ واقعية مغلقة"، ويعيد تعريف العمل الفني، بما هو اشتغال وأسطورة، بواسطة خاصية "واقعية بلا ضفاف" التي ينفتح بها إنسان اليوم على مستقبله: "ذلك لأن الواقع، حين يحتوي الإنسان، لا يكون فقط ما هو في ذاته، بل كذلك كل ما ينقصه وكل ما سيصيره في المستقبل"[3]. بينما حلّ /كريل كزك/ المشكلة التي أثارها /ماركس/ في ذلك المقطع المتعلق بالفن القديم (لماذا وكيف يمكن لعمل فني أن يستمر في التأثير رغم زوال السياق الاجتماعي الذي أنتجه؟) بتعريفه الفن تعريفا نوعيا يعتبر تاريخيته ويوحد جدليا بين طبيعة العمل الفني والأثر الذي يحدثه: "إن العمل يحيا بقدر ما يؤثر. وأثره ينطوي بالتساوي على ما يحدث في الوعي المتلقي وما يحدث في العمل نفسه. إن المصير التاريخي للعمل تعبير عن كينونته (...). ولا يكون العمل عملاً ولا يمكنه أن يعيش إلاّ بقدرما 'ينادي' التأويل و'يؤثر' من خلال تعددية دلالية"[4].

---

(1) انظر كريل كزك، مرجع سابق، ص. 123.
(2) دراسات حول عصر الأنوار في ألمانيا وفرنسا، 1963، ص. 6.
(3) انظر الملحق في آخر كتابه "واقعية بدون ضفاف"، 1963، ص. 250.
(4) مرجع سابق، ص. 138-139. وبهذا الصدد، يمكننا التذكير بقول /ماركس/ في "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي": "إن العمل الفني، مثله مثل أي عمل منتَج، يخلق جمهوراً متلقياً للفن وقادراً على أن يتمتع بالجمال. فالإنتاج إذن لا ينتج فقط موضوعاً للذات، بل كذلك ذاتاً للموضوع" (ص. 624).

إن الإقرار بأن تاريخية العمل الفني لا تكمن فقط في وظيفتـه التصـويرية أو التعبيرية، بل كذلك وبالضرورة في الأثر الذي يحدثه، يسمح باستخلاص نتيجتين كفيلتين بتأسيس تاريخ الأدب على قواعد جديدة. أولاهما أن حيـاة العمـل إذا كانت ناتجة "لا من وجوده في ذاته، بل من التفاعل الحاصل بينه وبين البشرية"[1]، فإن هذا النشاط الدائم من الفهم وإعادة الإنتاج الإيجابية لإرث الماضي لا ينبغي أن يظل محصورا في الأعمال منظورا إليها معزولا كل منها عن الآخر. بـل يـتعين كذلك وبالأحرى إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمن ذلك التفاعل الذي يربط العمل بالبشرية، ووضع العلاقة التاريخية بين الأعمال ضمن شبكة العلائق المتبادلة بين الإنتاج والتلقي. وبتعبير آخر، فإن الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسـقي إلا إذا نُسِبَتْ سلسلةُ الأعمال المتوالية لا إلى الذات المنتجة وحدها، وإنما إلى الذات المستهلكة أيضا - أي إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور. والنتيجة الثانية هـي أن "الواقع الإنساني إذا لم يكن إنتاجا للجديد فحسب، بل كذلك، وبالتكامل، إعادة إنتاج (نقدية وجدلية) للقديم"[2]، فإن الوظيفة التي يقوم بها الفن ضـمن عمليـة التكامل هذه لا يمكنها إبراز أصالتها إلا إذا تم تعريف الدور النوعي للشكل الفـني لا من حيث هو مجرد "محاكاة"، بل من حيث هو "جدلية"، أي أداة لخلق الـوعي وتغييره، أو وسيلة امتيازية لـ "تكوين الحساسية" بتعبير /ماركس/ الشاب.[3]

وهكذا، فإن مسألة تاريخية الأشكال الفنية، مَصُوغَةً على هذا النحو، تُعتـبر اكتشافاً جد متأخر ضمن الدرس الأدبـي الماركسي. ولقـد سـبق للمدرسـة الشكلانية (التي حاربتها الماركسيةُ وحكمت عليها بالصمت والهجرة إلى الخارج) أن أثارت هذه المسألة قبل أربعين سنة.

---

(1) نفسه، ص. 140.

(2) نفسه، ص. 148.

(3) أحيل هنا على نص /ماركس/ الشهير المتعلق بـ "تنمية الحواس الخمس كنشاط للتاريخ العام كله إلى غاية اليوم"، 1844، ص. 119.

IV

تعتبر الخاصية الجمالية للأدب قضية أكدها الشكلانيون منذ بدايتهم، وهم فئة من الباحثين المنضوين في "جمعية دراسة اللغة الشعرية" (Opoïaz) أعلنوا عن نفسهم منذ 1916 بواسطة برامج للبحث العلمي. فلقد أعادت نظرية "المنهج الشكلي"[1] للأدب نبل كونه موضوعاً لعلم دقيق يهمل جميع الشروط التاريخية لنشأته، ويعرّف العمل الأدبي، قبل اللسانيات البنيوية الحديثة، تعريفاً شكليّاً ووظيفيّاً خالصاً، أي بكونه "حاصل جميع الأنساق الفنية الموظفة فيه"[2]. وعليه، فإن ثنائية "الشعر/الأدب"[3] التقليدية تفقد ملاءمتها. فلا يمكن إدراك الأدب كفنّ إلاّ انطلاقاً من التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية. وجميع التحديدات غير

---

(1) من الأعمال التي ترجمت إلى الألمانية: "مقالات في نظرية الأدب وتاريخه" /بوريس إيخنبوم/ (1965) و"الأساليب الفنية في الأدب والتطور الأدبي" /يوري تينيانوف/ (1967) و"نظرية السرد" /فيكتور شكلوفسكي/ (1967) وقد ترجم /تزفيطان تودوروف/ إلى الفرنسية بعض النصوص الشكلانية وقدّم لها في كتاب: "نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس"، 1965.

(2) عرفت هذه العبارة المشهورة، التي أطلقها /شكلوفسكي/ في 1921، تعديلاً في وقت لاحق، حيث تولّد عنها مفهوم "النسق الجمالي" التي تضطلع فيه كل تقنية فنية بوظيفة محددة. انظر /ف. إيرليك/ 1964، ص. 99.

(3) إن كلمة Dichtung الألمانية - التي يعتبر مدلولها أقوى من مدلول كلمة Poésie الفرنسية، والتي تشمل جميع أجناس الإبداع الأدبي بحصر المعنى (الغنائي والمسرحي والملحمي والسردي) - تتعارض عادة مع كلمة Literatur، وهي مفهوم ذو مدلول جد واسع يشمل في آن واحد "الشعر" (Dichtung) وجميع ميادين الكتابة الأخرى (نظرية الأدب والنقد الأدبي والفلسفة والتاريخ والصحافة...).

الأدبية (العوامل التاريخية أو السوسيولوجية) تصبح، نتيجة لذلك، متعلقة باللغة في وظيفتها العملية، أي ذات صلة بـ "السلسلة غير الأدبية". فما يجعل من العمل الأدبي عملاً فنياً هو اختلافه النوعي ("انزياحه الشعري")، وليس ارتباطه الوظيفي بـ "السلسلة غير الأدبية". ومن هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية، انبثق مفهوم "الإدراك الفني" الذي قطع، بعد كل حساب، الصلة بين الأدب وممارسة الحياة. بهذا التصور، يصبح الفن أداة تكسير لآليات الإدراك اليومي بإعادة خلقه لـ "مسافة". كما أن إدراك العمل الفني لا يبقى مقتصراً على التمتع الساذج بالجمال، بل يقتضي إدراك الشكل كما هو في ذاته وكذا التعرف على الأسلوب الفني المستعمل. إن ما يعرّف الفن في خصوصيته هو "قابلية الشكل لأن يُدرَكَ بالحواس". وضمن هذه العملية، يصبح فعلُ الإدراكِ نفسُه غايةً في ذاته و"التحققُ من الأسلوب التقني" مبدأَ نظريةٍ تَعْدِلُ بإصرار عن المعرفة التاريخية وتجعل من تاريخ الفن منهجاً عقلياً تمخضت عنه أبحاث علمية ذات قيمة مستديمة.

ولابد هنا من التذكير بأن المدرسة الشكلانية استطاعت احتياز قيمة أخرى. ذلك أنها، في سعيها إلى تطوير منهجها، قد واجهتها من جديد مسألةُ تاريخيةِ الأدب التي سبق لها أن أنكرتها والتي أرغمتها على إعادة التفكير في مبادئ الدياكرونية بالذات. فما يجعل الأدب أدباً ("أي الأدبية") لا يتحدد فقط سانكرونياً، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بل دياكرونياً أيضاً، أي بالتعارض الشكلي المتجدد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة وأعمال سبقتها في "السلسلة الأدبية" وكذا المعيار الجاهز لجنسها من جهة أخرى. فلئن كان العمل الفنيّ مرصوداً كما قال /فيكتور شكلوفسكي/[1]، "لِيُدْرَكَ بمناقضةِ خلفيةِ أعمالِ أخرى وبالارتباط بهذه الأعمال"، فإن تأويله حينئذ ينبغي أن يَعتبر كذلك أشكالاً أخرى موجودة قبله. هكذا إذن دشنت المدرسة الشكلانية سيرورة عودتها إلى التاريخ. وتكمن جدة مشروعها بالنسبة للتأريخ الأدبي التقليدي في عدولها عن فكرةِ منهجٍ خطيٍّ ومطّردِ الجوهريةِ ومعارضتها لمفهوم "التقليد" الكلاسيكي بمبدإ دينامي

(1) "العلاقة بين الوسائل المستعملة من أجل تنظيم الموضوع والوسائط الأسلوبية عامة" 1919، نقلاً عن /ب. إخينبوم/ مرجع سابق، ص. 47.

هو "التطور الأدبـي"، مما أفقد فكرة النمو العضوي المستمر قيمتـها في تـاريخ الفنون والأساليب. بهذا التصور، فإن تحليل التطور الأدبـي يكشـف في تـاريخ الأدب عن "إبداع جدليّ ذاتيّ للأشكال الجديدة"[1]، ويصف مسيرة التقليد الدائمة والهادئة زعماً بكونها سيرورة تكتنفها تحولاتٌ عنيفةٌ ومفاجئةٌ وثـوراتٌ تشـنها مدارس جديدة وصراعاتٌ بين أجناس متنافسة. وهكـذا تم اسـتبعاد "الـروح الموضوعية"، المفروض أنها تسم فتراتٍ مُعْتَبَرةً متجانسةً، بدعوى تعلقها بالتأمـل الميتافيزيقي. ففي رأي /شكلوفسكي/ و/تينيانوف/ أن كل حقبة تتخللها مـدارس أدبية متعايشة "تمثل إحداها، باعتبارها معياراً، ذروة الأدب"، فيتكـرس شـكل أدبـي سرعان ما يتحول إلى ظاهرة آلية ويؤدي في المسـتوى الأدنى إلى ظهـور أشكال جديدة "تحلّ محلّ الأشكال القديمة" وتتطور على نطاق واسع لتهمشها في النهاية أشكال أخرى[2].

بهذه الترسيمة، التي تقلب بشكل مفارق مبدأ "التطور" الأدبـي ضد المعـنى الغائي والعضوي الذي كان يمتلكه في مدلولـه التقليـدي، أصـبحت المدرسـة الشكلانية جديرة بتحديث الفهم التاريخي للأدب من حيـث نشـوءُ أجناسـه وتَكَرُّسُها وانحلالُها. فلقد علّمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفـني في بعـده التاريخي وكيف نموقعه ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال والأجناس الأدبية، ممهدة بذلك السبيل لاكتشاف حقيقة ستوظفها اللسانيات لصـالحها، وهـي أن السانكرونية الصرف وَهْمٌ مادام أن "كل نسق يَتَبَدَّى حتماً في هيئـةِ تطـورٍ وأن التطور ينطوي بالضرورة على خاصيات النسق" بتعبير /رومان ياكبسون/[3]. غير أن فهم العمل الفني في إطار "تاريخه"، أي ضمن تأريخ أدبيّ معرّف بكونه "سلسلةً متواليةً من الأنساق"[4] لا يعني بَعْدُ إدراكه في إطار "التاريخ"، تبعاً للأفق التاريخي

---

(1) /ب. إيخينبوم/، مرجع سابق، ص. 47.

(2) نفسه، ص. 46، /ي. تينيانوف/ "الظاهرة الأدبية" و"عن التطور الأدبـي"، مرجع سابق.

(3) /ي. تينيانوف/ و/ر. ياكبسون/ "قضايا البحث الأدبـي واللساني"، 1966.

(4) يعوّض /تينيانوف/ (مرجع سابق) مفهوم "التقليد" المركزي في التأريخ الأدبـي القديم بمفهوم "التطور" الذي يتم بواسطة "تتابع الأنساق".

لنشوئه وفي وظيفته الاجتماعية وفي الأثر الذي أحدثــه في التــاريخ. إن تاريخيــة الأدب لا تنخزل إلى توالي أنساق الأشكال والجماليات. فتطور الأدب، مثله مثل تطور اللغة، لا يتحدد فقط بالداخل، أي بالعلاقة النوعية المنعقدة بين الدياكرونية والسانكرونية، بل كذلك بعلاقته بسيرورة التاريخ العامة[1].

وإذا شئنا الإجمال الآن، فسنستخلص مــن التضــاد بــين نظــريتي الأدب الشكلانية والماركسية نتيجة أساسية لم تنتبه إليها أيّ منهما. فإذا كان ممكناً تأويلُ التطور الأدبــي بما هو تعاقب مستمر للأنساق من جهة، وتأويلُ التاريخ العــام، أي تاريخ الممارسة الإنسانية، بما هو اطّراد دائم لأحوال المجتمع المتتابعة من جهــة أخرى، أفلا يكون ممكناً أيضاً إقامة صلة بين "السلسلة الأدبية" و"السلسلة غــير الأدبية" تحدد العلائق بين التاريخ والأدب دون تجريد هذا الأخير من خصوصــيته الجمالية وتقييده من غير شرط بوظيفة انعكاسة؟.

(1) يُعتبر /إ. كوزيريو/ بالتخصيص مَنْ دافع عن هذا المبدإ في حقل اللسانيات.

V

إن طرح هذا السؤال يعني، في تقديري، إسناد مهمة جديدة للدرس الأدبي، أي دعوته إلى استدراك مسألة تاريخ الأدب التي تركها الخلاف بين الشكلانية والماركسية بدون حل. ومن أجل محاولة ردم الفجوة الفاصلة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الجمالية، سأنطلق من ذلك الحد الذي وقفت عنده كلا المدرستين. إن منهجيهما يعاملان "الظاهرة الأدبية" ضمن حلقة جمالية الإنتاج والتصوير المغلقة. ولهذا السبب، فهما يجرّدان الأدب من بُعْدٍ يُعتبر مع ذلك ملازما بالضرورة لطبيعته بالذات، وهي كونه ظاهرة جمالية، وكذا لوظيفته الاجتماعية. وهذا البعد هو الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي والمعنى الذي يعطيه الجمهور له، أي "تلقّيه". إن القارئ والسامع والمشاهد- إن الجمهور، من حيث كونه عنصرا نوعيا، لا يؤدي في كلا النظريتين سوى دور في غاية المحدودية. فالجمالية الماركسية والأرثودوكسية، في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد ولا شرط، تُعامله كما تُعامل المؤلفَ، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تصوّره الأعمال الأدبية. أما المدرسة الشكلانية، فلا تحتاج إلى القارئ إلاّ باعتباره ذاتاً للإدراك يتعين عليها، تبعاً لتحفيزات نصية، أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة. إنها تخصها بالفهم النظري الذي يتميز به الباحث الفيلولوجي الذي يستطيع، بحكم معرفته بأساليب الفن، أن يتأملها، شأنها في ذلك شأن المدرسة الماركسية التي تُطابق بكل بساطة بين تجربة القارئ التلقائية وبين الفائدة العلمية للمادية التاريخية التي تسعى إلى الكشف في العمل الأدبي عن العلائق بين البنية الفوقية والبنية التحتية. والحال أن "أي نص

لا يُكتب أبداً ليقرأه ويؤوله فونولوجياً باحثون فيلولوجيون" حسب تعبير /فالتر بولست/، أو مؤرخون بعيني المؤرخ حسب تعبيري الشخصي[1]. إن المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذي يجب حتما على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبراه، لأنه مَنْ يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس. إن الناقدَ الذي يحكم على مؤلّف جديد، والكاتبَ الذي يبدع عمله تبعاً لنموذج عمل سابق، سلبيا كان هذا العمل أم إيجابيا، ومؤرخَ الأدب الذي يربط العمل باللحظة والتقليد اللذين ينتمي إليهما والذي يؤوله تأويلاً تاريخياً: إن كل هؤلاء أيضاً وأوّلاً قراء، قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة. فالقارئ ضمن الثالوث المتكوّن من المؤلّف والعمل والجمهور، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ. لذلك، لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم. ذلك أن تَدَخُّلَهُمْ هو الذي يدرج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية، هناك حيث لا يكف الأفق عن التحول وحيث يتم دائما الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القراءة المحايدة إلى الفهم النقدي، من المعيار الجمالي المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد. إن تاريخية الأدب وخاصيته التواصلية تفترضان أن بين العمل التقليدي والجمهور والعمل الجديد علاقة تبادل وتطور - علاقة يمكن تحديدها بواسطة مقولات مثل الرسالة والمرسل إليه، والسؤال والجواب، والمسألة وحلها. لذلك، ينبغي فتح هذه الحلقة المغلقة التي تقوم على جمالية الإنتاج والتصوير، والتي ظلت منهجية الدرس الأدبي إلى الآن منحبسة فيها، حتى تفضي إلى جمالية التلقي والأثر المُنْتِج، وذلك لنتمكن على نحو جيد من إدراكِ كيفيةِ انتظامِ تتابعِ الأعمال في تأريخ أدبي متماسك.

---

(1) هموم باحث فيلولوجي". وقد حاول /ر. غيبيت/ في سلسلة من المقالات المجدِّدة (خاصة في "قضايا الأدب"، (1960)، وبواسطة منهج أصيل يجمع بين النقد الجمالي والمعرفة التاريخية، أن يفتح منفذاً جديداً إلى التقليد الأدبي. ويقوم على مبدإ (ضمني في نصوصه المنشورة) ثابت، وهو أن "أكبر عيوب الباحثين الفيلولوجيين اعتقادهم أن الأدب إنما يؤلّف من أجلهم".

إن منظور جمالية التلقي هذا لا يسمح فقط بإنهاء التعارض بين الاستهلاك السلبي والفهم الإيجابي، وبالانتقال كذلك من التجربة المكونة للمعايير الأدبية إلى إنتاج أعمال جديدة. فإذا نظرنا هكذا إلى تاريخ الأدب، أي من زاوية هذا الاستمرار الذي يخلقه الحوار بين العمل والجمهور، فإننا نتجاوز كذلك التعارض بين الجانب الجمالي والجانب التاريخي، ونعيد إقامة العلاقة التي فسختها النزعة التاريخية بين أعمال الماضي والتجربة الأدبية الراهنة. إن العلاقة بين العمل والقارئ تكشف بالفعل عن جانبين، جمالي وتاريخي. فالاستقبال نفسه الذي يحظى به العمل لدى قرائه الأوائل يفترض حكم قيمة جماليا تم إصداره بالإحالة على أعمال أخرى سبقت قراءتها[1]. وهذا الإدراك الأولي المحض للعمل يمكنه بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل ليؤلف عبر التاريخ "سلسلة تلقيات متوالية" ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتبية الجمالية. إن هذا التأريخ للتلقيات المتاولية، الذي لا يمكن للمؤرخ الأدبي التملص منه إلا بتجنب التساؤل عن الافتراضات التي تؤسس فهمه للأعمال وحكمه عليه، يسمح لنا في آن واحد بإعادة تَمَلُّكِ أعمال الماضي وبإعادة إقامة علاقة اتصالية سليمة بين فن الماضي وفن اليوم، بين القيم التي كرسها التقليد وتَمَرُّسِنَا الراهن بالأدب. ولن يستطيع التأريخُ الأدبيُّ القائم على جمالية التلقي فَرْضَ نفسه إلاّ بمقدار استطاعته الإسهام فعلياً في احتواء التجربة الجمالية الدائم للماضي. أما الشروط التي يتطلبها ذلك، فهي البحث الواعي عن معايير فنية جديدة تُناقض موضوعية المدرسة الوضعية من جهة، والفحص النقدي للمعايير الموروثة عن الماضي، وإلاّ فتدميرها بتاتاً من أجل نقض النزعة الكلاسيكية الجديدة التي أفرزتها دراسة التقليد من جهة أخرى. وتعرّف جمالية التلقي بوضوح المقياس الذي يقتضيه بناء قوانين فنية جديدة وكذا مباشرة تأريخ أدبي مختلف أبدا غير مكتمل. فبالانتقال من تلقي العمل المفرد عبر التاريخ إلى تاريخ الأدب، نستطيع حتما أن نتوصل إلى فهم وتوضيح كيفية تحديد وتفسير التعاقب التاريخي للأعمال لهذا الانتظام الداخلي للأدب في الماضي، وهو

(1) هذه الأطروحة هي أحد الأسس التي بنى غليها /كَيطان بيكون/ كتابه "مقدمة لجمالية الأدب"، 1953. انظر ص. 90 وما يليها.

إجراء هام لأنه ما يبرر تجربتنا الأدبية الحاضرة[1]. وسننطلق الآن من هذه المقدمات للإجابة، في الأطروحات السبع الآتية (من VI إلى XII)، عن هذا السؤال: كيف نعيد كتابة تاريخ الأدب اليوم وما هي الأسس المنهجية لذلك؟

---

(1) في المضمار نفسه، كتب /ف. بنيامين/ 1931 في: "لا يتعلق الأمر بعرض الأعمال الأدبية في سياق زمنها "أورغانون" التاريخ، وتكون مهمة التأريخ الأدبي هي العمل على أن يصبح الأدب كذلك، وليست هي جعله حقلاً مختصاً بالتاريخ" (مرجع سابق، الهامش 1، ص. 456).

VI

ينبغي، تحديداً للتأريخ الأدبي، إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتَج والتلقي. فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعديّاً بين "ظواهر أدبية"، وإنما على تمرّس القرّاء أولاً بالأعمال الأدبية. وتُعَدُّ هذه العلاقة الحوارية[1] أيضاً المسلّمة الأولى بالنسبة للتاريخ الأدبي لأن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولاً وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخياً، أي أنه ملزم بتأسيس حكمه الخاص على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين.

يقترح /ر. ج. كولينجوود/، في معرض نقده للإيديولوجيا الوضعية السائدة حالياً، التعريف الآتي لفكرة "التاريخ": "ليس التاريخ سوى بعث جديد للماضي في ذهن المؤرخ وبه"[2]. وهذا التعريف ينطبق تماماً على تاريخ الأدب. ذلك لأن التصور الوضعي للتاريخ، من حيث هو وصف "موضوعي" لتوالي أحداث ماضية منتهية، كفيلٌ بصرف النظر عن الخصوصية التاريخية والجمالية للأدب. فليس العمل الأدبي موضوعاً موجوداً في ذاته، ولا شيئاً يبدو للمؤرخ بالهيئة نفسها في كل

(1) باستثناء الإشارة الصريحة إلى السياق الهيجيلي أو الماركسي، فإن صفة "dialectique" الفرنسية تطابق دائماً صفة "dialogisch" الألمانية، أي ما يكون في شكل الحوار أو يتم في الحوار وبالحوار. فالأمر يتعلق إذن بالجدلية في مدلولها الأصلي، أي تشكيل المعنى في الحوار بالحوار.

(2) "فكرة التاريخ"، 1956، ص. 228.

الأزمنة[1]، أي أثراً تذكارياً يكشف للمُشاهد السلبي عن ماهيته اللازمنية. إنه خلافاً لذلك مرصود، مثل التوليفة الموسيقية، لأنْ يثير لدى كل قراءة صدى جديداً ينتزع النص من مادية الكلمات ويفعّل وجوده. فهو "كلام يخاطب مُكالِماً ويخلق هذا المُكالِمَ القادرَ على سماعه في الآن نفسه"[2]. وهذه الخاصية الحوارية للعمل الأدبي تفسر أيضاً سبب كون المعرفة الفيلولوجية لا يمكن أن تقوم إلاّ على مواجهة مستمرة للنص ولا ينبغي لها أن تنحصر إلى الأبد في مجرد معرفة ظواهر خام[3]. وهي الخاصية التي لا يمكن تصورها إلا في إطار علاقة دائمة مع تأويل النص الذي يجب أن يستهدف لا معرفة موضوعه فحسب، بل كذلك الإسهام في دراسة هذا الفهم ووصفه وهو في طور التشكل، أي انبثاق فهم جديد للعمل.

إن تاريخ الأدب سيرورةُ تَلَقٍّ وإنتاجٍ جماليين تتم في تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه مدفوعاً إلى أن ينتج بدوره. وهذه الحصيلة المتزايدة باستمرار "للظواهر الأدبية" وبالشكل الذي تدوّنها

---

(1) بخصوص هذه النقطة، أتبنّى رأي /أ. نيزان/ في معرض نقده للنزعة الأفلاطونية الملازمة للمناهج الفيلولوجية، تلك التي تقوم على اعتبار العمل الأدبي ذا ماهية لا زمنية واعتبار وجهة نظر الباحث الفيلولوجي لا زمنية: "فلئن كان العمل الفني لا يمكنه تجسيد ماهية الفن، فلا يمكنه كذلك أن يكون موضوعاً نستطيع رؤيته، حسب القاعدة الديكارتية، من غير أن نُضَمِّنَهُ أي شيء من عندنا ما عدا ما يمكن انطباقه بلا تمييز على جميع الموضوعات" ("الأدب والقارئ"، 1959، ص. 57).

(2) /كِيطان بيكون/ (مرجع سابق، ص. 34). وهذا التصور لخاصية الحوارية في العمل الفني نجده أيضاً عند /مالرو/ صوات الصمت") و/نيزان/ و/ر. غييت/ وهذا دليل على راهنية علم الجمال الفرنسي الذي أنا على وعي بكوني مديناً له بالشيء الكثير والذي يستمد أصوله، في آخر المطاف، من أطروحةِ شعريةِ /فاليري/ الشهيرة: "تنفيذ القصيدة هو القصيدة".

(3) انتبه /ب. تسوندي/ بحقّ إلى الفرق الجوهري بين علم الأدب وعلم التاريخ. انظر "عن المعرفة الفيلولوجية" (1967)، ص. 11. "ينبغي أن يكون هدف أي تفسير أو أية دراسة نقدية أسلوبية هو أن نجعل من القصيدة وصفاً تكمن قيمته في ذاته. فحتى أقلّ القرّاء نقداً سيريد مقابلته بالقصيدة ولن يفهمه إلاّ إذا تحوّل من الإثباتات التي يتضمنها إلى التحقيقات التي انبثق منها".

تواريخ الأدب التقليدية لا تعدو كونها فُضَالَةً لتلك السيرورة، أي مجرد ماض تم تسجيله وترتيبه وتحفيظه - فهي إذن شبه تاريخ، وليست تاريخاً حقاً. إن اعتبار كون تعاقب مثل هذه "الظواهر الأدبية" يمثل لوحده جزءاً من تاريخ الأدب يعني الخلط بين الخاصية الحدثيّة للعمل الفني والخاصية الحدثيّة لواقعة تاريخية موضوعية، فقصة "ببرسفال" لمؤلفها /كريتيان دو طروى/، بصفتها حدثاً أدبياً، ليست تاريخية بالمعنى الذي تكونه مثلاً الحملة الصليبية الثالثة المعاصرة لها تقريباً. فهي ليست "ظاهرة" يمكن تفسيرها سببيّاً، أي نتيجةً لوضعٍ معيّن يفرضه مجموع مقدماته المنطقية أو عملاً صادراً عن فعل تاريخي يمكن تحديد مراميه وتبعاته، الضرورية والمحتملة. إن الإطار التاريخي المتواصل الذي يظهر ضمنه العمل الأدبي ليس سلسلة متوالية من الأحداث الموضوعية التي يمكن اعتبارها في ذاتها لأنها ممكنة الوجود بمعزل عن كل مؤرخ ملاحظ. فلا تصبح هذه القصة حدثاً أدبياً إلا بالنسبة لمتلقّيها الذي يقرأها بِتَذَكُّرِ نصوص /كريتيان/ السابقة، والذي يدرك خصوصيتها بمقارنتها مع هذه النصوص ومع نصوص أخرى سبق له أن قرأها، والذي يبرز بالتالي المعايير الجديدة التي سيستعملها لتقويم نصوص المستقبل. إن الحدث الأدبي، خلافا للحدث السياسي، لا يحتمل نتائج أو تبعات حتمية تجعله يتمتع لاحقا بوجود خاص وتجعل الأجيال اللاحقة "تتحمله" و"تعانيه" كما هو في ذاته. فهو لا يستطيع الاستمرار في التأثير إلا إذا استقبله قراء المستقبل على نحو دائم ومتجدد، أي إلا إذا وُجِدَ قُرَّاءٌ يمتلكونه من جديد وكُتَّابٌ يقلدونه أو يتجاوزونه أو ينقضونه. فلا يستطيع الأدب، بصفته ديمومة حدثية متماسكة، أن يتكون إلا حين يصبح موضوع تجربة أدبية لدى الجمهور المعاصر واللاحق، قراءً ونقاداً وكتّاباً، كل حسب أفق توقّعه الخاص به. ومن ثم، فلا يمكن فهم تاريخ الأدب ووصفه في خصوصيته إلاّ إذا أمكن كذلك نقل أفق التوقع هذا إلى حيز الملاحظة الموضوعية.

VII

إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول، بغيةَ وصف تَلَقّي العمل والأثــر الذي يحدثه، كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النــزعة النفســانية الــتي تهدده. ونقصد بأفق التوقع نَسَقَ الإحالاتِ، القابلَ للتحديد الموضــوعي، الــذي يَنتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثــة عوامــل أساس: تَمَرُّسُ الجمهورِ السابقُ بالجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه هــذا العمــل، ثم أشكالُ وموضوعاتُ أعمالٍ ماضيةٍ تُفترَض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارضُ بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي.

تُعارض هذه الأطروحةُ موقفَ الارتيابِ الواسعَ الانتشار الذي اتخــذه بعــض المنظّرين – وفي طليعتهم /روني ويليك/ المعترض علــى نظريــة /ي. أ. ريتشــاردس/ الأدبية– الذين يشكّون في أن بإمكان وصف الآثار التي يُحدثها العملُ الفني أن يفضي إلى إدراك دلالته، ويعتقدون بأن أحسن ما قد يتمخض عن هذا الوصف هــو مجــرد سوسيولوجيةٍ للذوق. ففي رأي /ويليك/ أنه لا يمكن تجريبيّاً تحديد لا حالــة الــوعي الفردي، لأنها تخص الفرد في لحظــة معينــة، ولا الحالــة الــتي يخلقهــا، حســب /موكاروفسكي/، العملُ الفني في الوعي الجماعي[1]. ولقد أراد /رومــان ياكبســون/ استبدال "حالة الوعي الجماعي" بـــ "إيديولوجية جماعية" في شكل نسق من المعــايير هو "اللغة" يحضر في كل عمل أدبيّ ويُفعِّلُهُ المتلقي بمثابة "كلام" ولو على نحو نــاقص وأبداً غير تامّ[2]. ولا جرم أن هذه النظرية تقلص الخاصية الذاتية للأثر، بيــد أنهــا لا

---

(1) /روني ويليك/، 1936، مرجع سابق، ص. 179.

(2) نقلاً عن /روني ويليك/، نفسه، ص. 179 وما يليها.

تجيب عن سؤال معرفة المعطيات التي يمكنها السماح بإدراك مدى الأثر الذي يحدثه عمل واحد ما في جمهور معين وبإدراج هذا الأثر ضمن نسق من المعايير. ومع ذلك، فهناك طرق تجريبية لم يفكر فيها أبداً من قبل، أي معطيات أدبية يمكن أن نستخلص منها، فيما يخص كل عمل على حدة، الأحوال أو الهيئات الخاصة التي يكون فيها الجمهور من أجل تَلَقّيه، وذلك تماماً قبل استجابة القارئ المفرد النفسية لهذا العمل وقبل فهمه الذاتي له. فكما هو شأن كل تجربة راهنة، فإن التجربة الأدبية الجديدة، التي يبتعثها عمل ما ظلّ مجهولاً إلى حينئذ، تقتضي "معرفة سابقة تنتمي إلى التجربة ذاتها ولا يمكن بدونها للجدة المدرَكة أن تكون حتى موضوع اختبار وأن تصبح، إلى حدّ ما، قابلة للكشف في سياق التجربة المكتسبة قبلاً"(1).

إن العمل الأدبي، حتى في لحظة صدوره، لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب. فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات، المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيأ سلفاً لتلقّيه على نحو معين. فكل عمل يذكّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيّف استجابته العاطفية له ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لِـ "تتمة" الحكاية و"وسطها" و"نهايتها" (حسب أرسطو). وهو توقع يمكن، كلما تقدمت القراءة، أن يمتدّ أو يُعدَّلَ أو يُوَجَّهَ وجهةً أخرى أو يُوقَفَ بالسخرية بحسب قواعدِ عملٍ كرّستها شعريةُ الأجناس والأساليب، الصريحةُ أو الضمنيةُ. وفي هذه المرحلة الأولى من التجربة الجمالية، فإن السيرورة النفسية لاستقبال نصّ ما لا تنخزل إطلاقاً إلى تواتر طارئ لمجرد انطباعات ذاتية. فالأمر يتعلق بإدراك حِسِّيّ موجَّه يتم وفق ترسيمة دالة محددة، أي سيرورةٍ تُطابق نوايا معينة وتحركها إشاراتٌ يمكن تَبَيُّنُهَا بل ووصفها بمصطلحات اللسانيات النصية. فإذا عرّفنا أفق التوقع، الذي يأتي النص ليندرج فيه، بكونه، بتعبير /ف. د. شتمبل/، "تماكناً جدوليّاً" يتحول، كلّما امتد الخطاب، إلى "أفق توقع نسقي محايث للنص"، فإن بالإمكان وصف سيرورة التلقي بكونها انتشارا لنسق سيميولوجي يتم بين قطبي تَطَوُّرِ النسقِ وتَعَدُّلِهِ(2). كما أن

(1) /كَ. بوك/ "التمرن والتجربة" 1967، ص. 56.

(2) /ف. د. شتمبل/ "من أجل وصف الأجناس الأدبية"، ضمن "أعمال المؤتمر العالمي الثاني عشر للسانيات اللاتينية" (1968)، وكذا "مساهمة في اللسانيات النصية" 1970.

علاقة النص المعزول بالجدول، أي بسلسلة النصوص السابقة المؤلّفة للجنس، تـتم كذلك وفق سيرورة مماثلة قوامها الدائم هو خلق أفق توقع وتعديلـه. إن الـنص الجديد يستدعي بالنسبة للقارىء (أو السامع) مجموعة كاملـة مـن التوقعـات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها، في سياق القـراءة، أن تعدَّل أو تصحَّح، أو تغيَّر أو تكرَّر. ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس. بينما يرسم التغيير والتكرار حدود ذلك[1]. وحين يَبلغ تلقّـي النص مستوى التأويل، فإنه يفترض دائما سياق التجربة السابقة الذي يندرج فيـه الإدراك الجمالي: فلا يمكن طرحُ سؤالِ ذاتيةِ التأويلِ والتذوقِ بالنسبة إلى القـارئ الواحد أو إلى فئات القراء المختلفة على نحو ملائم إلا إذا تمت أَوَّلاً إعادة بناء أفق التجربة الجمالية التذاوتية السابقة هذا الذي يؤسس كل فهم ذاتي للنص وللأثـر الذي ينتجه.

وثمة نصوص تسمح بكيفية مثالية بوصف موضوعي لأنساق الإحالات هذه التي تُطابق لحظة ما في تاريخ الأدب، وهي تلك التي تحرص أَوَلاً على استدعاء أفق توقع لدى قرائها ناتج عن الأعراف الفنيـة الخاصـة بـالجنس أو بالشـكل أو بالأسلوب، لتقطع بعد ذلك تدريجيا مع هذا التوقع - وهو ما يمكنه أن يكـون في خدمة هد ف نقدي وأن يكون كذلك مصدر آثار شعرية جديدة. وهكذا، فـإن رواية" دون كيشوت" تستثير في قرائها جميع التوقعات المتعلقة تخصيصاً بروايـات الفروسية العتيقة التي كانت تعجب الجمهور والتي ستحاكيها بسـخرية وبمنتـهى العمق مغامرات آخر الفرسان[2]. كما أن ديدرو يستدعي في بداية روايته "جـاك القدري"، وبواسطة الأسئلة الخيالية التي يوجهها القارىء للسارد، أفـقَ التوقـعِ الخاصَّ بالترسيمة الروائية الرائجة لـ "الرحلة"، وكذا التقاليد الفنية (الأرسطية إلى حد ما) للخرافة الروائية - بما فيها العناية الربانية المفترضة فيها - وذلك من أجل معارضة رواية الرحلة والحب الموعودة بـ "حقيقةِ تاريخٍ" غريبةٍ مطلقاً عن قواعد

---

(1) أحيل، في هذا الصدد، على دراستي: "الأدب القروسطي ونظريـة الأجنـاس"، مجلـة Poétique، 1، 1970، ص. 79-101.

(2) حسب تأويل /هـ. ي. نويشافر/ في "معنى الباروديا في د. ك." (1963).

الجنس، كل هذا لأغراض تحريضية: إنها الحقيقة العجيبة والدّمامة الوعظية للحكاية المتخللة للرواية اللتان لا تكفّان، باسم حقيقة الحياة، عن نفي الأكاذيب الملازمة للخيال الشعري[1]. أما /نيرفال/ في ديوانه "أوهام"، فيورد أفكارا ويرتب موضوعات، خالطا إياها في زبدة من الرومانسية والإسرارية، وهو ما يخلق أفقَ توقعِ تَحَوُّلٍ أسطوريٍّ للعالم، إشارةً إلى انزياحه عن الشعر الرومانسي. فبعد فشل الأسطورة الشخصية للذات الغنائية، وبعد خرق قانون الإخبار الكافي، وبعد اكتساب الغموض نفسه، الذي أصبح وسيلة تعبيرية، وظيفةً شعريةً، بعد كل هذا، فإن شبكة التماثلات والتطابقات، المألوفة أو القابلة للكشف، تلك التي كانت تؤلف الكون الأسطوري، تتشتت، فيغرق القارئ في المجهول[2].

غير أن إمكانية إعادة تشكيل أفق التوقع بشكل موضوعي تتيحها كذلك نصوص ذات أصالة تاريخية أقل جلاء من أصالة النصوص السابقة. ذلك لأن حالة القارىء تجاه عمل ما، وكما ينتظرها المؤلف من جمهوره، يمكن كذلك، في غياب أية إشارة صريحة، تشكيلها من جديد انطلاقا من ثلاثة عناصر مفترضة في كل نص، وهي المعايير الجمالية العلنية، أي "شعرية" جنسه الخاصة، ثم العلائق الضمنية التي تربط هذا النص بنصوص أخرى معروفة تندرج في سياقه التاريخي، وأخيرا التعارض بين الخيال والواقع، بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية، وهو التعارض الذي يسمح للقارىء المتأمل في قراءته بمزاولة مقارنات في أثناء القراءة. وهذا العنصر الأخير يسعف القارىء على إدراك العمل الجديد تبعا للأفق المحدود لتوقعه الأدبي وتبعا كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية. وسأعود، في معرض توضيحي للعلاقة بين الأدب والحياة العملية في الأطروحة الأخيرة (XII)، إلى مساءلة هذا الأفق المزدوج، الأدبي والاجتماعي، وإلى إمكانية التعبير عنه بطريقة موضوعية بالتوسل بهيرمينوطيقية السؤال والجواب.

---

(1) حسب تأويل /ر. فرنن/ في "تريستام شاندي وجاك القدري" (1965).
(2) حسب تأويل /هـ. شتيرله/ في "الغموض والشكل" (1967).

VIII

إن التمكن هكذا من إعادة تشكيل أفق توقّع عمل ما يعني أيضاً التمكن من تعريف هذا العمل بما هو عمل فني، تبعاً لطبيعة تأثيره في جمهور معين ولقوّته. وإذا سمّينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلاً والعمل الجديد، الذي يمكـــن لتلقّيـــه أن يؤدي إلى "تحول الأفق"، سواء بمعارضته لتجارب مألوفـــة أو بـــإبرازه لتجـــارب جديدة يُعَبَّرُ عنها لأول مرة - إذا سمّيناها بـــ "الانـــزياح الجمالي"، المقيس بردود فعل الجمهور وبأحكام النقاد "نجاحٌ فوريٌ، رفضٌ أو استنكارٌ، استحسانُ أفرادٍ أو تَفَهُّمٌ تدريجيٌّ أو مُؤَجَّلٌ"، فإن بإمكان هذا الانـــزياح أن يصبح مقياساً للتحليـــل التاريخي.

حين يصدر عملٌ أدبـــي ما، فإن طريقة استجابته لتوقّع جمهـــوره الأول أو تَجَاوُزِهِ أوتَخْيِيبِهِ أو مُعَارَضَتِهِ له تُعتبر بالبداهة مقياساً للحكم على قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تُقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشـــياء مألوفة و"تحوّل الأفق"[1] الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد - تحدد، بالنســـبة لجمالية التلقي، الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبيّ ما: فكلما تقلصت هذه المســـافة وتَحَرَّرَ الوعيُ المتلقّي من إرغام إعادة تَوَجُّهِهِ نحو أفقِ تجربةٍ بَعْدُ مجهولـــةٍ، كـــان العمل أقرب من مجال كتب فن الطبخ أو التسلية منه إلى مجال كتب فـــن الأدب. ففي رأي جمالية التلقي أن ما يعرّف ذلك الفن هو عدم اقتضائه بالذات أي تَحوّل في الأفق، واستجابته التامة عوض ذلك للتوقع الذي تحدثـــه توجيهـــات الـــذوق

---

(1) بخصوص هذا المفهوم المستوحى من /هوسرل/ راجع /كَـــ. بـــوك/، مرجـــع ســـابق، ص. 64 وما يليها.

السائد: فهو يلبّي الرغبة في رؤية الجمال مُنْتَسَخاً في أشـكال مألوفـة، ويرسّـخ الحساسية في عاداتها، ويصادق على أماني الجمهور، ويقدم له الاستثنائي الباهر في شكل تجارب غريبة عن الحياة اليومية ومجهزة بلياقة، أو يثير مشكلات معنوية فقط لِـ "يحلها" بالمعنى الأقوى للفعل، مشكلات معروف حلها سلفاً[1].

وبخلاف ذلك، فإذا أمكن قياس الخاصية الفنية الخالصة لعمل مـا بالمسـافة الجمالية التي تفصله، في لحظة صدوره، عن توقع جمهوره الأول، فالحاصل هـو أن هذه المسافة، المفترِضة لأسلوب جديد في الرؤية، يُحِسُّها الجمهور المعاصر مَصْدَرَ لَذّةٍ أو دهشةٍ أو حيرةٍ ويمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد كلما تحولت سـلبية العمل الأصلية إلى بداهة واندرج هذا العمل بدوره، بعد أن أصبح موضوعاً مألوفاً للتوقع، ضمن أفق التجربة الجمالية المستقبلية. وتتعلق كلاسيكية الروائع الأدبية[2] خاصة بهذا التحول الثاني للأفق. ذلك أن جمالها الشكلي، الذي صـار مُكَرَّسًـا وبَدَهِيًّا، و"دلالتها الخالدة"، التي يبدو أنها لم تعد تثير أية مشكلة، يُقَرِّبَانِها بطريقة خطرة، حسب جمالية التلقي، من "فن الطبخ" القابل للتمثل والمقنع مباشرة، بحيث ينبغي بذل جهد خاص من أجل قراءتها بالمقلوب، خلافاً للعادة، من إدراك جديد لخاصيتها الفنية الخالصة (انظر IX).

---

(1) استفدتُ هنا من نتائج النقاش حول شكل الـ Kitsch باعتباره حداً أقصى لمقولة علم الجمال، هذا النقاش الذي دار في المؤتمر الثالث لمجموعة البحث في "الشعرية والتأويلية". انظر الكتاب الجماعي الذي صدر تحت إشرافي بعنوان: "حين تكفّ الفنون عن كونها جميلة" (1968). إن ما يميز هذا الشكل أيضاً وكذا الموقف "المبتذل" الذي يمثله الفـن المرصود للتسلية هو "افتراضه قبليّاً أن حاجات المستهلك قد لبّيت" /ب. بـيلين/ "وأن التوقع المستجاب له يصبح معيار النتاج" /ف. إيزر/ وأن "العمل يبدو كحل لمعضـلة، بينما هو لا يحل ولا يطرح أية معضلة" /م. إمضال/، مرجع سابق، ص. 651-667.

(2) وكذا إنتاج الورثة. انظر في هذا الشأن /ب. طوماشيفسكي/ ضمن "نظريـة الأدب"، ترجمة وتقديم /ت. تودوروف/، الهامش 53، ص. 306: "إن ظهور موهبة ما يعني دائما حصول تطور أدبـي يلغي المعيار السائد ويكرس الأساليب والأشكال التابعة إلى حينئذ (...). إن الورثة يكررون نظاماً مستهلكاً من الأساليب أصبح، بعد أن كان أصـيلاً وثوريّاً، مقولباً وتقليديّاً. هكذا إذن يقتل الورثة أحياناً ولمدة طويلة أهلية المعاصرين إلى إدراك القوة الجمالية للنماذج التي يقلدونها، محقّرين بذلك أساتذتهم".

ولن نستوفي موضوعَ العلاقة بين الأدب والجمهور إذا قلنا إنّ لكل عمل أدبي جمهورا خاصاً به قابلا للتحديد التاريخي والسوسيولوجي، وإنّ كل كاتب خاضع لبيئته ولتصورات جمهوره وإديولوجيته، وإنّ مقياس النجاح الأدبي هو "كتاب يعبر عما كان المجتمع ينتظره منه ويكشف له عن حقيقته"[1]. إن هذه الرؤية الموضوعية الاختزالية، التي تربط النجاح الأدبي بمدى مطابقة مشروع العمل لتوقّع فئة اجتماعية، تُعْتَبَرُ دائما مصدر ارتباك بالنسبة للسوسيولوجية الأدبية حين يكون عليها أن تفسر أثرَ الأعمالِ المؤجلَ أو الدائمَ.

ولهذا السبب يصادر /روبير إيسكاربيت/، في معرض تفسيره "وَهْمَ كونيةِ وخلودِ كاتبٍ ما"، على وجود "أساس جماعي في المكان والزمان"، مما دفعه إلى تشخيص حالة /موليير/ على هذا النحو المدهش والمفاجئ: "إن /موليير/ ما يزال شابّاً بالنسبة إلينا، نحن فرنسيّي القرن العشرين، لأن عالمه بَعْدُ موجودٌ ولأننا نشاركه في وحدة الثقافة والبدائه واللغة (...). لكن الحلقة ستضيق و/موليير/ سيشيخ ويموت حين يموت ذلك القاسم المشترك بين نمطنا الحضاري وفرنسا في عهد /موليير/"[2]. فكأنّ /موليير/ لم يفعل سوى "تصوير عادات عصره" ولم يحافظ على نجاحه، بعد مرور كل هذا الوقت، إلاّ لأنه أدى هذه المهمة الموكولة إليه! وفي حال عدم وجود تطابق بين عمل أدبي وفئة اجتماعية ما أو كَفٍّ هذا التطابق عن الوجود – مثلما يحدث في تلقي عمل ما في بيئة لغوية أجنبية يتعين تأويله – فإن /إيسكاربيت/ يتخلص من هذه الورطة باختلاقه "أسطورة" ما تتوسط بينهما: "... أساطير... تخيلها جيل لاحق أصبح غريباً عن واقع بديل"[3]. فكأنّ كل تَلَقٍّ يزاوله جمهورٌ آخرُ غيرُ الجمهور الأصلي للعمل والمحدد اجتماعياً لا يسعه أن يكون سوى "تَلَقٍّ مشوّه" ونتيجةٍ لـ "أساطير ذاتية" ولا يُضَمِّنُ العملَ المتلقّى تلك "القبلية" الموضوعية، ممثّلةً في شكل هذا العمل ومعناه الحرفي، التي تتيح وتقلص معاً كل فهم لاحق له، ومن ثم كل "تفعيل" جديد له!

---

(1) /ر. إيسكاربيت/ "سوسيولوجية الأدب" (1964)، ص. 110.

(2) نفسه، ص. 111.

(3) نفسه، ص. 107.

إن سوسيولوجية الأدب لا تنظر إلى موضوعها نظرة جدلية كافية حين تتصور هذه العلاقة الأحادية الاتجاه بين المؤلف والعمل والجمهور. فالحتمية ذات اتجاه مزدوج: فثمة أعمال أدبية لا تربطها بَعْدُ، في لحظة صدورها، أية علاقة بجمهور محدد، لكنها تقلب تماماً أفق التوقع المألوف لدرجة أن جمهورها لا يمكنه أن يتكوّن إلا تدريجيّاً[1]. وحين يفرض أفقُ التوقعِ الجديدُ نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار الجمالي المعدل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغير الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حينئذ برضاه، معتبراً إياها بالية لاغية، فيكفّ عن ارتضائها. لذلك، فإن مراعاة تحولات الأفق هذه لكفيلة وحدها بجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسي أهمية تأريخ أدبي للقارئ[2]، وبجعل المنحنيات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسي قيمة المعرفة التاريخية.

ويمكننا الاستدلال على ذلك بمثال أدبي مثير يعود إلى 1857. فبالتزامن مع صدور رواية "مدام بوفاري"، التي ستعرف فيما بعد شهرة عالمية، صدرت لأحد أصدقاء مؤلفها /غوستاف فلوبير/، وهو /إرنست فييدو/ رواية بعنوان "فاني" طواها النسيانُ اليومَ. فعلى رغم الدعوى التي أقيمت حينذاك ضد /فلوبير/ بسبب انتهاك روايته حرمة الآداب العامة، فإن "مدام بوفاري" أُقصيتْ أولاً لتعيش في ظل "فاني". فخلال سنة واحدة، عرفت رواية /فييدو/ هذه ثلاث عشرة طبعة (وهو نجاح لم تشهد باريس مثيلاً له منذ "أطالا"، رواية /شاطوبريان/ فالروايتان معاً، بالنظر إلى موضوعهما، سبقتا تَوَقُّعَ جمهورٍ جديدٍ كَفَرَ، حسب تحليل /بودلير/،

---

(1) لقد وضح هذه الجوانب منهج /إيريك أويرباخ/ ذو النزعة السوسيولوجية الأكثر طموحاً، حيث درس مختلف القطائع التي وقعت في علاقة المؤلفين بقرّائهم. انظر في هذا الصدد آراء /ف. شلك/ الذي نشر بعض أعمال أويرباخ (1967)، ص. 11 وما يليها.

(2) انظر في هذا الصدد /هـ. فاينرش/: "من أجل تأريخ أدبي للقارئ" (1967)، وهو محاولة تلتقي تماماً مع مشروعي، لأنها صدرت عن نفس النية المتمثلة في ضرورة الاهتمام المنهجي بمنظور القارئ في التأريخ الأدبي - مثلما استبدلت اللسانيات التقليدية المبنية على المرسل بلسانيات المرسل إليه.

بكل رومانسية وصار يحتقر سموّ الانفعالات وسذاجتها[1]: فقد عالجتا موضوعاً تافهاً هو الخيانة الزوجية في بيئة ريفية بورجوازية. ويمكننا القول، إذا ما تجاوزنا التفاصيل المتوقعة في المشاهد الجنسية المجترئة، إن المؤلِّفيْن معاً وُفِّقَا إلى تقديم صورة مثيرة وجديدة عن العلاقة الثلاثية[*] التي ابتذلتها الأعراف من قبل. فقد نظرا إلى موضوع الغيرة المستهلك نظرة غير معهودة إذ قلبتا الأدوار بالنسبة إلى توقع الجمهور. ففي رواية /فييدو/، يغار العاشقُ الشابُّ المغرمُ بـ "امرأة الثلاثين حولاً" من زوج عشيقته، رغم إشباع شهواته، فيهلك من جرّاء هذا الوضع المؤلم. أما رواية /فلوبير/، فقد خصّت خيانات زوجة طبيب القرية - التي أَوَّلَهَا /بودلير/ بوصفها شكلاً حاذقاً من أشكال الداندية - بنهاية مفاجئة، حيث إن صورة الزوج المخدوع المضحكة تبدو في خاتمة الرواية بمظهر الرفعة والمروءة. ولقد ارتفعت، في النقد الرسمي الرائج آنذاك، أصوات أدانت كلاًّ من "فاني" و"مدام بوفاري" باعتبارهما ثمرة المدرسة الجديدة -الواقعية- التي عيّبتها بدعوى إنكارها لكل المثل العليا ونسفها للأسس الأخلاقية التي قام عليها النظام الاجتماعي في ظل الإمبراطورية الثانية[2]. ففي 1857، لم يعد الجمهور، بعد وفاة /بلزاك/، ينتظر من الرواية أي شيء ذي قيمة[3]. ويمكن لمنظور التوقع هذا أن يفسر النجاح غير المتكافئ للروايتين، شريطة إثارة مسألة الأثر الذي أحدثه شكلهما السردي كذلك. وهكذا، فإن مبدأ "السرد الموضوعي" الذي يُعَدُّ جِدَّةً شكلية امتازت بها

(1) ضمن الأعمال الكاملة لـ /غوستاف فلوبير/ 1951، ص. 998 "لقد عرفت آخر سنوات /لوي فيليب/ التجليّات الأخيرة لروح ما زالت تثيرها منتجات الخيال. لكن الروائي الجديد كان في مواجهة مجتمع في غاية الابتذال، أو بالأحرى مجتمع في منتهى التقهقر والشراهة، لا يأنف سوى من التخيل ولا يُحِبُّ سوى التملك".

(*) زوج وزوجة وعشيق (المترجم).

(2) انظر المرجع نفسه، ص. 999، وكذا صك الاتهام ونص المرافعة ونص الحكم، ص. 649-717، وخاصة ص. 717. أما بخصوص رواية (فاني)، فيرجع إلى /أ. مونطيكوط/: "الرواية الحميمة للأدب الواقعي" (1858)، ص. 196-213، وخاصة ص. 201 وص. 209 وما يليها.

(3) حسب /بودلير/، المرجع نفسه، ص. 996: فمنذ وفاة /بالزاك/ (...) تراجع حب الاطلاع على الروايات.

رواية /فلوبير/، والذي هاجمه /باربيي دورفيلي/ قائلاً بأسلوب مجازي: "لو أمكن صنع آلة ساردة بالفولاذ الإنجليزي لما اشتغلت بغير طريقة عمل السيد /فلوبير/" إن هذا المبدأ "البارد" كان ضرورياً أن يصدم الجمهور نفسه الذي خاطبته رواية "فاني" بمضمونها المبهج المعروض في شكل سلس وبأسلوب يتميز به أدب الاعترافات. وفوق ذلك، فإن هذا الجمهور وجد في أوصاف /فييدو/ أثراً لمعايير الحياة المتحذلقة وللأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي[1] بما هي موضوع رغباته غير المشبعة. فقد كان بإمكانه أن يتلذذ دون تحفظ بذلك المشهد- الذروة حيث أغوت "فاني" زوجها بشهوانية خليعة (من غير أن تنتبه إلى أن عشيقها كان في الشرفة يتابع المشهد)، لأنه كان معفيّاً من السخط بعفّة على رد فعل الشاهد المنكود الحظ. وحين أصبحت "مدام بوفاري" لاحقاً رواية ذات شهرة عالمية - بعد أن لم يفهمها في البداية سوى عدد قليل من العارفين وبعد أن تَمَّ الاعتراف بها بصفتها منعطفاً في تاريخ الرواية - فإن الجمهور القارئ للروايات، الذي كونت ذائقتَه الفنيةَ، كرس التوقع الجديد، أي المعيار الجمالي الذي أصبحت معه نقائصُ /فييدو/ (أسلوبه المزخرف، خدعه المستحبة وقتئذ، الاكليشيهات الغنائية في مواقف اعترافية مزعومة) غيرَ محتملة والذي حكم على "فاني" بأن يطويها النسيان بعد أن كانت ذات يوم رواية واسعة الانتشار.

(1) راجع في هذا الشأن التحليل الرائع للناقد المعاصر /أز مونطيكوط/، الذي وضح بدقة كيف أن عالم رواية /فييدو/ الجاهز وشخصياتها هو من مميزات شريحة القرّاء الذين يقطنون "بين حارة لابورس وشارع مونمارتر" (المرجع نفسه، ص. 209) والذين "يستهلكون كحولاً شعرياً" و"يعجبهم أن يتم التعبير شعرياً عن مغامراتهم البذيئة بالأمس وعن مشاعرهم المبتذلة غداً" (ص. 210) ويدمنون "عبادة المادة" - ويقصد /أ. مونطيكوط/ بذلك "توابع مصنع الأحلام" في 1858، أي "نوعاً من الإعجاب التقني الذي يكاد أن يكون افتتاناً وَرعاً بالأثاث والزرابي ووسائل التبرج ينبعث من كل الصفحات كعطر التبشولي" (ص. 201).

IX

إضافة إلى ذلك، فإن إعادة تشكيل أفق التوقع كما كان في الوقت الـذي تم فيه قديماً إبداع عمل ما وتلقّيه - تسمح بطرح الأسئلة التي أجـاب عنـها هـذا العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه. فَبِتَبَنِّي هذا الإجراء، يتم إبطال ذلك التأثير، اللاواعي باستمرار تقريبـاً، الذي تمارسه على الحكم الجمالي معاييرُ تصوّرٍ كلاسـيكي أو حـداثي للفـن، وكذلك تَجَنُّبُ ذلك المسعى الدائري الذي يقضي بالرجوع إلى "روح العصـر". كما أن هذا الإجراء يُبرز بوضوح الاختلاف التأويلي في فهم العمل بين الحاضـر والماضي، وتحديد تاريخ تلقّيه، الذي يعيد إقامة العلاقة بين الأفقين، ويعيد النظـر بالتالي في تلك البداهة الخاطئة - بما هي مبدأ ميتافيزيقي خاص بفيلولوجيا ظلـت إلى حد ما أفلاطونية- بداهةِ جوهرٍ شعري أبديّ وراهنٍ باستمرار يكشف عنـه النص الأدبـي، وبداهةِ معنى موضوعيّ، محدّدٍ بشكل نهائي، ويدركه المفسر فوراً في أي زمن.

إن اللجوء إلى "تاريخ التلقي"[1] شرط لازم لفهم الآداب القديمـة. فحـين يكون مؤلّف عمل ما غير معروف، ويكون مشروعه غير معترف بـه، وتكـون علاقته بالأصول والنماذج غير ممكنة إلا بشكل غير مباشر - فإن أفضل طريقـة للإجابة عن السؤال "الفيلولوجي" المتعلقة بمعرفة كيف ينبغي أن يُفهم النصُّ ليكون

---

(1) لقد حدد /ف. فوديكا/ بدقة متناهية المسألة المنهجية المتعلقة بالانتقال من الأثر الـذي ينتجه عمل ما إلى تلقّيه منذ 1941، حيث تعرّض مبكّراً إلى قضية التحولات التي تعتري العمل الأدبـي بفضل تلقياته الجمالية المتعاقبة (انظر "بنية التطور"، 1969).

"مفهوماً فهماً جيداً" - أي تبعاً لزمن المؤلف ولمشروعه - هي وضعه (أي السؤال) في سياق الأعمال التي كان المؤلف يفترض، تصريحاً أو تضميناً، أن جمهوره المعاصر يعرفها.

وتمثيلاً لذلك، فإن مؤلف أقدم فصول "حكاية رونار" يفترض، كما تشهد على ذلك خاتمة هذه الحكايات، أن سامعيه يعرفون قصصاً مثل قصة "حرب طروادة وقصة تريستان"، وكذا ملاحم شعرية وخرافات شعبية منظومة، وأنهم، نتيجة لذلك، يتطلعون بفضول إلى معرفة قصة "الحرب الغريبة بين البارونيْن رونار و"إيسونغران" التي ستقصي إلى الظل جميع ما أمكنهم أن يقرأوه من قبل. وبعد ذلك، ومع تطور أحداث الحكايات، تصبح الأعمال والأجناس المشار إليها موضوع تلميحات سخرية. ولاريب في أن تحول الأفق هذا هو ما يفسر النجاح الذي لقيه حتى خارج فرنسا هذا الكتاب الذي أدرك شهرة مبكرة والذي ناقض لأول مرة التقليد الأدبي البطولي والبلاطي برمته[1].

والملاحظ أن البحث الفيلولوجي تجاهل زمناً طويلاً روح الانتقاد اللاذع التي تطبع هذه الحكايات القروسطوية، ومن ثم الدلالة السخرية والتهذيبية لما تنطوي عليه من مماثلة بين الطبيعة الحيوانية والطبيعة الإنسانية، لأنه ظل منذ /جاكوب كَريم/ أسيرَ تصّورٍ رومانسي لشعر فطري صرفٍ ولخرافةٍ فولكلورية حيوانية. ولقد أمكن كذلك - وهذا مثال ثان يتعلق هذه المرة بحكم جمالي تمليه معاير قريبة العهد - لَوْمُ الباحثين الفرنسيين بحقٍّ على دراستهم، منذ /بيديي/، الملحمة القروسطوية وتقيدهم بقواعد فن الشعر كما حددها /بوالو/ وتقويمهم لأدب غير كلاسيكي وفق مبادئِ البساطةِ والانسجام بين الأجزاء والكل ومشابهةِ الحق[2].

إن موقفَ الموضوعية التاريخية القبليَّ الملازمَ للمنهج الفيلولوجي لا يمنع المؤول إطلاقاً وبداهةً، وحتى وهو زعماً خارج السياق التاريخي للنص، من رفع أحكامه الجمالية المسبقة إلى مقام المعيار الضمني ومن تحديث معنى هذا النص بطريقة لاشعورية. فالاعتقاد بأن المؤول، غير المعاصر للعمل، يكفيه أن يغوص في

(1) انظر دراستنا: "أبحاث في الشعر الحيواني في القرون الوسطى" (1959).
(2) /أ. فينافير/ "بحثاً عن شعرية قروسطية" (1959).

النص ليرى، وراء أخطاء المؤولين السالفين والتلقي التاريخي، "حقيقةَ معناه الأبديةَ" وهي تظهر بشكل مباشر وكامل، إن هذا الاعتقاد يعني "إخفاء اشـتراك الـوعي التاريخي نفسه في تاريخ التلقي". كما يعني إنكار "الافتراضات الاضطرارية وغـير الاعتباطية التي ينبني عليها فهم المؤول للنص" والإيهام بموضوعية "تتعلق في واقـع الأمر بمشروعية الأسئلة المطروحة"(1).

ولقد اقترح /هانس كَيورك كَادمر/ في كتابه "نقد وحقيقة"، الذي استعير منه نقده للنـزعة الموضوعية التاريخية، مبدأ "تاريخ الآثار" (Wirkungsgeschichte) يبحث عن حقيقة التاريخ في فهم التاريخ بالذات(2)، باعتبار هذا المبـدإ تطبيقـاً لِـ "منطق السؤال والجواب" (Logik von frage und antwort) على التقليـد التاريخي. وهكذا، وبتطوير أطروحة /ر. ج. كولينجوود/ التي تنص على أنـه "لا يمكن فهم النص إلاّ إذا فُهم السؤالُ الذي يجيب عنه هـذا الـنص"(3)، يوضـح /كَادمر/ بأن هذا السؤال، إذا تم فهمه وتحديده، لا يمكن بعدُ إعادة وضعه في أفقه الأصلي، لأن هذا الأفق هو قبليّا متضَمَّنٌ دائماً في أفق القارئ الراهن. لذلك، فإن "الفهم يعني دائماً توحيد هذين الأفقين المستقلين زعماً أحدهما عـن الآخـر"(4). والسؤال الذي أجاب عنه النص لابد من إبرازه، لأنه لا يمكنه أن يستمر من تلقاء نفسه، بل لا يمكنه سوى أن يتحول إلى السؤال "الذي يشكّله التقليـد بالنسـبة إلينا"(5). بهذا الإجراء إذن، تنحلّ الأسئلةُ التي تكتنف، حسـب /روني ويليـك/، إحراجَ الأحكام الأدبية الآتي: هل الباحث الفيلولوجي ملزم بتقويم العمـل تبعـاً لمنظور الماضي أو لوجهة نظر الحاضر أو "للأحكام المتواترة في التاريخ"؟(6). ففـي الحالة الأولى، تكون معايير الماضي الفعلية كفيلة بأن تضيق إلى أبعد حدّ، بحيـث يؤدي تطبيقها إلى إفراغ الأعمال من طاقتها الدلالية التي راكمتها عبر التاريخ. أما

---

(1) هانس كَيورك كَادمر "الحقيقة والمنهج" (1960)، ص. 284-285.

(2) نفسه، ص. 286.

(3) نفسه، ص. 352.

(4) نفسه، ص. 289.

(5) نفسه، ص. 356.

(6) ويليك، مرجع سابق، 1936، ص. 184 و1965، ص. 20-22.

في الحالة الثانية، فإن أحكام الحاضر الجمالية قمينة بالإعلاء من شـأن الأعمـال المتوافقة مع معايير الذائقة الفنية الحديثة، مما يُقْصِي ظلماً أعمالاً أخرى فقـط لأن الوظيفة التي أدتها في وقتها لم تعد بدهية. وفي الحالة الثالثة، فإن "تـاريخ الآثـار" نفسه، مهما يكن مفيداً، "يواجه، بوصفه سلطة، الاعتراضات نفسها التي تواجهها سلطة المعاصرين للمؤلف"، حسب تعبير /ويليك/[1]، الـذي يسـتنتج اسـتحالة التخلص من أحكامنا الخاصة، بحيث يتعين علينا فقط أن نوفر لها أقصى درجـات الموضوعية بتصرفنا كما يتصرف كل باحث علمي، أي "بعزل الموضوع"[2]. بيد أن هذا الاستنتاج لا يحلّ ذلك الإحراج، بل يرجع بنا إلى النـزعة الموضـوعية. "فالأحكام المتواترة في التاريخ" التي تم إصدارها على عمل أدبـي ما ليست مجرد "مجموعة من الأحكام العرضية التي عَبَّرَ عنها القراء والمشاهدون والنقـاد وحـتى الأساتذة الجامعيون الآخرون"[3]، وإنما هي نتيجة امتداد عبر التاريخ لطاقة دلالية، ملازمة للعمل منذ الأصل، يتم تفعيلها في تعاقب المراحل التاريخية لتلقّيه والكشف عنها كلما قام الحكم المدرِكُ، عند لقائه بالتقليد، "بتوحيد الآفـاق" علـى نحـو مضبوط علميّاً.

غير أن محاولتي الرامية إلى تأسيس تأريخ أدبـي ممكن على جماليـة التلقـي تكفّ عن التطابق مع مبدإ "تاريخ الآثار" الذي قرره /كَادمر/، وذلك حين يدّعي هذا الأخير جعل مفهوم "الكلاسيكية" مثالاً لكل وساطة تاريخيـة بـين الماضـي والحاضر: "إن العمل المدعوّ كلاسيكياً لا يحتاج فهمه إلى إلغاء المسـافة التاريخيـة أولاً، لأنه يزاول بنفسه وباستمرار الوساطة التي يتم بها إلغاء هذه المسـافة"[4]. إن تعريف /كَادمر/ هذا لا يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين السؤال والجـواب الـتي يتشكل انطلاقاً منها كل تقليد تاريخي. فحين يتعلق الأمر بالنص الكلاسيكي، فلا داعي للبحث أولاً عن السؤال الذي يجيب عنه إذا كانت الكلاسيكية تعني "مـا

---

(1) نفسه، 1965، ص. 20.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) الحقيقة والمنهج، ص. 274.

يكلّم كُلّ عصرٍ كما لو كان يتكلم مع نفسه خاصة"[1]. أليست الخاصية الكلاسيكيةُ للعمل الذي "يدل هكذا على نفسه ويؤول نفسه بنفسه"[2] نتيجةً طبيعيةً لما دعوته "التحول الثاني للأفق"؟ أليست بداهةً تلقائيةً لِما اتُّفِقَ على اعتباره "روائع فنية" تنحجب سلبيتها الأولى بسبب ظهورها خارج تقليد نموذجي، وتفرض علينا، في مواجهة سلطة نوع من الكلاسيكية المضمونة، "ردَّ حقيقة السؤال إلى نصابها" التي تحجب عنها بالنسبة إلينا؟ إن الوعي المتلقّي للعمل الكلاسيكي نفسه ليس معفيّاً من اكتشاف "علاقة التوتر بين النص ووقتنا الحاضر"[3]. إن هذا النظر إلى الكلاسيكية بصفتها تأويلاً لنفسها بنفسها، الموروثَ عن /هيغل/، يؤدي حتماً إلى قلب العلاقة التاريخية بين السؤال والجواب[4] ويناقض مبدأ "تاريخ الآثار" الذي ينص على أن الفهم "ليس مجرد عملية تكرارية، بل عملية إنتاجية كذلك"[5].

وبدهيّ أن ما يفسر هذه المناقضة هو كون /كَادمر/ يتقيد بتصور جد ضيق للكلاسيكية، بحيث لا يصلح - خارج حقبته الأصلية، أي عصر النهضة - كأساس عام تنهض عليه جماليةٌ للتلقي. إن الأمر يتعلق بمفهوم "المحاكاة" بما هي معرفة. وقد حددها /كَادمر/ في معرض تأويله الوجودي للتجربة الفنية كالآتي: "الواقع أن ما نجده في عملٍ فني وما نبحث عنه فيه هو بالأحرى درجة مطابقته للحقيقة، أي مدى قابليته لأن نتعرف فيه على شيء ما ولأن نعرف أنفسنا فيه ولأن نتعرف فيه على أنفسنا"[6]. ويمكن لتصور الفن هذا أن ينطبق بإحكام على عصر النهضة وليس على القرون الوسطى التي أعقبته، فأحرى على الحقبة الموالية لها، أي حداثتنا، التي لم تعد، بالنسبة لها، جمالية المحاكاة والميتافيزيقا الجوهرية التي

---

(1) نفسه.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص. 290.

(4) يبدو قلب العلاقة هذا بوضوح في الفصل المعنون بـ "جدلية السؤال والجواب"، ص. 351-360.

(5) نفسه، ص. 280.

(6) نفسه، ص. 109.

تنبني عليها لازمتين بشكل مرغم. ومع ذلك، فإن الفن لم يفقد قيمته المعرفية حين وقوع هذا الانعطاف التاريخي[1]، مما يفرض استنتاج أن هذه القيمة لم تكن مرتبطة إطلاقاً بوظيفة المعرفة التي كانت الكلاسيكية تسندها إلى الفن. إن العمل الفني يمكنه كذلك نقل معرفة تنزاح عن الترسيمة الأفلاطونية إذا أمكنه أن يحدد مسبقاً آفاق تجربة مقبلة، وأن يتصور نماذج تفكير وعمل لم تُختبر بعد أو أن يتضمن جواباً عن أسئلة مطروحة حديثاً. وهذا البعد التقديري للمعنى وهذا الدور المنتج للفهم هما اللذان يختفيان بالذات من "تاريخ الآثار" إذا أردنا أن نؤول فهم الحاضر لفن الماضي بواسطة مفهوم "الكلاسيكية". إن المصادرة مع /كَادمر/ على أن الفن الكلاسيكي "نفسه" يزاول دوماً وساطة تلغي المسافة التاريخية تعني أَقْنَمَة التقليد والامتناع نهائياً عن إدراك أن هذا الفن لم يكن بعدُ قد أصبح "كلاسيكياً" في لحظة إنتاجه، مع احتمال أن يكون قد فتح في وقته آفاقاً جديدة ومهّد لتجارب حديثة، وأن تكون المسافة التاريخية - أي التعرف على ما أصبح في غضون ذلك مألوفاً - هي وحدها التي تستطيع الإيهام بتوكيد حقيقة لازمنية.

إن الروائع الأدبية المنتمية إلى الماضي نفسها لا يتم تلقّيها وفهمها بفعل سلطة وساطية ملازمة لها. كما أن الأثر الذي تحدثه لا يمكن تشبيهه بانبثاق ما. فالتقليد الفني نفسه يفترض علاقة جدلية بين الحاضر والماضي. ومن ثم، فإن عملٍ الماضي لا يمكنه أن يستجيب لنا وأنّ "يقول لنا شيئاً" اليوم إلا إذ طرحنا أولاً السؤال الذي سيلغي بُعْدَهُ عنا. فحين يتم تصور الفهم - كما عند /زاينسكَيشيين/ و/هيدجر/ من حيث كونه "اندماجاً في سيرورة تقليدٍ يكون فيها الحاضر والماضي في علاقة وساطية متبادلة دائمة"[2]، فإن "عاملَ الإبداعيةِ الملازمَ لفعل الفهم"[3] يتحول حتماً إلى الصفر. وهذا الدور المبدع لفهم تطوري، والمتضمن كذلك وبالضرورة لنقد التقليد والنسيان، هو ما يتعين الآن أن نبني عليه مشروع تأريخ أدبي تجدده جمالية التلقي. إن تاريخية الأدب ينبغي النظر إليها من ثلاثة جوانب:

---

(1) نفسه، ص. 110.
(2) مرجع مذكور، ص. 275.
(3) نفسه، ص. 280.

جانب الدياكرونية، أي تلقّي الأعمال الأدبية عبر التاريخ (أنظر X)، وجانب السانكرونية، أي نظام الأدب في نقطة معينة من الزمن (أنظر XI)، وجانب العلاقة بين التطور الذاتي للأدب وتطور التاريخ عامة (أنظر XII).

X

إن جمالية التلقي لا تسمح فقط بإدراك معنى العمل الأدبي وشكله بالكيفية التي تم فهمها على نحو تطوري عبر التاريخ، بل تقتضي أيضا أن يُصَنَّفَ كل عمل ضمن "السلسلة الأدبية" التي ينتمي إليها، حتى يُتَمَكَّنَ من تحديد وضعه التاريخي ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية. فبالانتقال من تاريخ تلقّي الأعمال الأدبية إلى التأريخ الحدثيّ للأدب، يتضح أن هذا الأخير سيرورةٌ يؤدي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقي الإيجابي للمؤلف وإلى إنتاج جديد. وبتعبير آخر، سيرورةٌ يمكن فيها للعمل اللاحق أن يحل المعضلات، الأدبية والشكلية، التي تركها مُعلقةً العملُ السابقُ، وأن يطرح بدوره معضلات أخرى.

كيف يمكن لعمل أدبي ما، يُمَوْقِعُهُ التأريخُ الأدبيُّ الوضعيُّ حتماً في سلسلة زمنية، محوِّلا إيّاه إلى فعل أدبي في خارجانيته الصرفة - كيف يمكن أن يوضع في المتتالية التاريخية التي ينتمي إليها، ومن ثم أن يستعيد صفة كونه حدثاً التي يختص بها؟ إن نظرية المدرسة الشكلانية، كما سبق أن رأينا، تدّعي حلّ هذه المشكلة بتقريرها مبدأ "التطور الأدبي"، الذي ينص على أن العمل الجديد يظهر معارضاً لأعمال أخرى، سابقة أو معاصرة أو منافسة له، وأنه يحدد، بواسطة جدته الشكلية، "نقطة الذروة" لعصر أدبي ما، وأنه يمثل نموذجاً تقلده أعمال أخرى تفتقر أكثر فأكثر إلى الأصالة ويخلق جنساً سرعان ما يُبتذل ويُستهلك حين يَفْرِضُ الشكلُ اللاحقُ نفسَه.

إن تبنّي مبدأ "التطور الأدبي" هذا - الذي لم يسبق تطبيقه أبداً إلى

اليوم[1]- من أجل وصف وتحليل مرحلة أدبية ما، كفيل بتخليص تـاريخ الأدب من تقليديته وبإقامة علاقة بين سلسلات متغايرة يكتفي التأريخ التقليدي بـالجمع بينها بإدراجها، في أحسن الأحوال، ضمن مشروع تأريخي عام، وهـي سلسـلة أعمال مؤلف مخصوص أو مدرسة أدبية وتطور ظاهرة أسلوبية وسلسلات أجناس أدبية مختلفة. مما يسمح بالكشف عن "علاقة التطـور الجـدلي بـين الوظـائف والأشكال"[2]، بحيث تبدو الأعمال الأدبية الكبرى، بصلاتها المشتركة وبعلاقـات التعاقب التي تميزها، وكأنها أطوار عملية لن يصبح بعدُ ضرورياً إعادة تشكيلها تبعاً لنقطة انتهاء محددة سلفاً، لأنها ستكون نقطة انتهاء "إنتاج جدليٍّ تلقائيٍّ للأشكال الجديدة" ولن تحتاج بعدُ إلى أية غائية.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن دينامية التطور الأدبـي الخاصة، حسب هذا التصور، قمينة بإلغاء إشكالية مقاييس الانتقاء، بحيث لن تدخل في الحساب، من هذا المنظـور، سوى الأعمال التي تجدد ضمن سلسلة الأشكال الأدبية. أما تلك الأعمال التي تتكرر فيها الأشكال والأساليب والأجناس التي أصبحت مهترئة والتي أُقصيت إلى الظل بانتظار أن تجعلها مرحلة جديدة من التطور "مُدْرَكَةً" من جديد، فلا يُحتفى بها.

وأخيراً، فإن مفهوم "التطور الأدبـي" الأساس هذا، وخلافاً للمعنى المعـزوّ إليه عادة، جديرٌ، ضمن تأريخ أدبـي شكلاني النـزعة، بإلغاء مفهوم القصدية، ومن ثم بالمطابقة بين تاريخية عمل ما وخاصيته الفنية النوعية. إن ما يعرّف السـمة "التطورية" والأهمية التاريخية لظاهرة أدبية ما هو بالأساس نسبة التجديد فيهـا - وهذه طريقة أخرى لتوكيد أن العمل الفني يتم إدراكه بمعارضته لأعمال أخرى[3].

---

(1) تعرض /تينيانوف/ بتفصيل في 1927 إلى هذا البرنامج في مقالة بعنوان: "عن التطـور الأدبـي"، مرجع مذكور، ص. 37-60. وحسـب المعلومـات الـتي زودني بهـا /ي. شتريتر/، فإن هذا البرنامج لم يطبق إلا جزئيّاً حين تم تناول مسألة تطور البنيـات خلال تاريخ الأجناس الأدبية.

(2) /تينيانوف/، مرجع سابق، ص. 59.

(3) /موكاروفسكي/: "يكون العمل الفني ذا قيمة إيجابية إذا غيّر بنية المرحلة السـابقة وذا قيمة سلبية إذا كرر هذه البنية دون أن يغيرها" (نقلاً عن /ر. ويليك/، مرجع سـابق، 1965، ص. 42).

لذلك، فإن نظرية "التطور الأدبـي" الشكلانية تعتبر بحق أحد أهم عوامل التجديد بالنسبة لتاريخ الأدب. فلقد أوضحتْ بأن التحولات التي تتم في التاريخ تندرج، حين يتعلق الأمر بالأدب أو بغيره، ضمن نسق معين. كما حاولتْ أن تبني نسقاً للتطور الأدبـي. واقترحت أخيراً وليس آخراً نموذجاً إبستمولوجياً يقضي بتطور الأدب من الإبداع الأصلي ("نقطة الذروة") إلى تشكّل آليات تكرارية. وكل هذه مكاسب تجدر صيانتها، رغم ضرورة تصحيح ما تتسم به الأهمية الخاصة الممنوحة لمفهوم "التجديد" من مغالاة. فالنظرية التطورية الشكلانية تعاني بالفعل بعض القصور الذي سبق للنقاد أن كشفوا عنه: فـلا يمكن للتعارض الشكلي وللتحول الجمالي أن يفسرا وحدهما تطور الأدب. وتوجيه صيرورة الأشكال الأدبية ظل سؤالاً بدون جواب. كما أن التجديد لا يصنع لوحده القيمة الجمالية. أما إنكار العلاقة بين التطور الأدبـي والتحول الاجتماعي، فلا يعني أن هذه العلاقة غير موجودة إطلاقاً[1]. ولقد رصدتُ أطروحتي السابعةَ (أنظر XII) لمعالجة هذه القضية. أما أطروحاتي الست الأخرى، فتستوجب تطعيم النظرية الأدبية الوصفية لدى الشكلانيين بما ينقصها، أي ببُعْدٍ تضمنه جمالية التلقي، وهو التجربة التاريخية، دون إغفال الوضع التاريخي للملاحِظ الراهن، أي مؤرخ الأدب.

إن النظر إلى التطور الأدبـي بما هو صراعٌ دائمٌ بين الجديد والقديم، أو تناوبٌ بين تَكَرُّسِ الأشكال وتَحَوُّلِهَا إلى قوالب مبتذلة - يعني اختزال تاريخية الأدب إلى المظهر السطحي لتحولاته وتحديد الفهم التاريخي بإدراك هذه التحولات. والحال أن التغيرات التي تحدث في السلسلة الأدبية لا تتكون في تعاقب تاريخي إلا حين تسمح مناقضة الشكل الجديد للشكل القديم بإدراك علاقة الاستمرار التي تجمعهما. وهذا الاستمرار - الذي يمكن تعريفه بأنه انتقال من الشكل القديم إلى الشكل الجديد ضمن تفاعل العمل والمتلقّي (جمهوراً كان أو ناقداً أو مؤلفاً جديداً)، أي ضمن تفاعل الحدث الواقع والتلقي الذي يعقبه - إن هذا الاستمرار يمكنه أن يُدْرَكَ منهجيّاً من خلال المسألة، المتعلقة بالشكل والمضمون، "التي يطرحها ويخلّفها كل عمل فني من حيث هو أفق يحدد الحلول

(1) انظر /ر. ويليك/، مرجع سابق، ص. 42 وما يليها.

التي ستكون ممكنة بعده"[1]. إن اقتصار المؤرخ الأدبـي على وصف تحوّل البنيات ووصف الأساليب الفنية الجديدة في عمل ما لا يعود به ضرورةً إلى هذه المسـألة، ومن ثم إلى الوظيفة التي يضطلع بها في التجربة التاريخية للفـن. إن تحديـد هـذه الوظيفة، أي اكتشاف المسألة التي مَثَّلَ العملُ الجديدُ، ضمن السلسلة التاريخيـة، حلاًّ لها، يتطلب من المؤرخ الأدبـي أن يستخدم تجربته الخاصة، لأن الأفق الذي كان يندرج فيه سابقاً كل من الشكل القديم والشكل الجديد، أي المسألة وحلّها، لا يمكن معرفته إلاّ باتصاله مع الأفق الراهن الذي يحدد تلقّي العمل القديم. لذلك، ومن أجل تصور تاريخ للأدب يقوم على مبدإ "التطور الأدبـي" هذا، ومن أجل إدراك التعارضات الشكلية أو "الخاصيات الاختلافية" ضمن استمرار صـيرورتها التاريخية، يتعين على جدلية التلقي والإنتاج الجماليين أن يتواصل اسـتمرارها إلى اللحظة التي يكتب فيها المؤرخ.

وهكذا، فإن مبدأ "التطور الأدبـي"، بانبنائه على دراسة التلقي هذه، يـتم توجيهه وجهة جديدة، يمثل فيها وضع المؤرخ ضمن التاريخ نوعاً من نقطة الانتهاء بالنسبة للسيرورة التطورية (وليس غاية لها!). وفوق ذلك، فإن هذا المبدأ يسـمح أيضاً بإدراك مدى المسافة الزمنية التي تتواتر فيها التجربة الأدبية، وذلك بالكشف عن التحولات التاريخية للاختلاف بين مدلول عمل ما الموجود بالفعل ومدلولـه الموجود بالقوة. وبغير هذا التعبير، فعلى رغم أن النظرية الشكلانية تختزل الطاقـة الدلالية لعمل أدبـي ما في التجديد باعتباره المعيار الوحيد لقيمته الفنية، فإن هذه القيمة لا يتم إدراكها حتماً منذ لحظة صدور ذلك العمل، تبعاً للأفـق الأدبـي لهذه اللحظة، ولا يمكن "بعديّاً" قياسها تماماً بالتعارض بين الشكل الجديد والشكل القديم وحده. فالمسافة بين إدراك الجمهور الأول للعمل الجديد ودلالته اللاحقـة أو، بتعبير آخر، مقاومة العمل الجديد لتوقع جمهوره الأول قد تكون من الشـدة بحيث لابدّ من سيرورةِ تَلَقٍّ طويلةٍ قبل أن يتم استيعاب ما كان في الأصـل غـير متوقع وغير قابل للاستيعاب. كما قد يحدث، زيادة على ذلك، أن تظل الدلالـة الكامنة لعمل ما مجهولة إلى حين بلوغ "التطور الأدبـي" الأفقَ الأدبيَّ الذي تصبح

---

(1) /هنس بلومنبرك/ "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص. 692.

فيه أخيراً الشعريةُ، المجهولة إلى وقتئذ، قابلةً للفهم بواسطة إقرار شعرية جديدة. وبناء عليه، فقد وجب انتظار الغنائية الغامضة للشاعر /مالارمي/ وأتباعه لتصبح ممكنة العودة إلى الشعر الباروكي الذي تم احتقاره منذ مدة طويلة، ومن ثم نسيانه، ولتصبحَ ممكنةً بخاصة إعادة التأويل الفيلولوجي و"إحياء" الـ Gongora. ومن السهل مضاعفة الأمثلة التي تثبت أن بروز شعرية جديدة كفيل باستئناف الاهتمام بشعر منسيّ. وهذا شأن الظواهر المدعوّة "نهضةً" أو "يقظةً" أو "انبعاثاً" - وهي تسميات تناقض الصواب بسبب إيحائها بأن الماضي يعود إلى الحياة من تلقاء نفسه، وإغفالها غالباً أن التقليد الأدبي لا يسعه الانتقال من حقبة إلى أخرى بمحض إرادته وأن الماضي لا يتحول إلى حاضر إلا إذا فرض ذلك تَلَقٍّ جديدٌ، إمّا لأن الحاضر، الذي تغيرت وجهته الجمالية، يُلتفت إليه قصداً لإعادة استيعابه، وإمّا لأن مرحلة جديدة في سيرورة التطور الأدبي تسلّط ضوءاً مفاجئاً على أدب منسيّ فتكشف فيه عن أشياء لم يكن ممكناً البحث عنها من قبل[1].

ليست الجدة إذن مقولة جمالية فحسب. فهي لا تستنفد بأثر عوامل مثل الإبداع والدهشة والمزايدة وتَكتُّل العناصر والتباعد (Verfremdung) التي كانت المدرسة الشكلانية توليها اهتماماً خاصاً. إنها تصبح أيضاً مقولة تاريخية حين ينتهي التحليل الدياكروني للأدب، الذي بلغ مداه، إلى التساؤل عن العوامل التاريخية التي تجعل المتلقّي حقاً يُقِرُّ بجدة ظاهرة أدبية ما، وعن مدى إدراك هذه الجدة في اللحظة التاريخية التي ظهرت فيها، وعن سعة الفسحة الزمنية والتطور وتبدلات الفهم التي تَطلّبها استيعابُ مضمونها، وعن مدى إحداث هذه الظاهرة، في لحظة تحققها الكامل، أثراً قوياً سمح بتعديل التصورات السائدة إلى حينئذ للأعمال السابقة، ومن ثم بتغيير القيم المكرسة للماضي الأدبي[2]. ولقد سبق لهذا المظهر، الذي اتخذته،

---

(1) تمثيلاً للحالة الأولى، نشير إلى إعادة تقويم /جيد/ و/فاليري/ لمشروع /بوالو/ الخاص بالضرورة الشعرية. ويمثل الحالة الثانية الاكتشافُ المتأخرُ لأناشيد /هولديرلين/ أو لتَصَوُّر /نوفاليس/ لشعر المستقبل.

(2) هكذا، فحين تم الاعتراف بشاعرية /نيرفال/ ذات "الرومانسية القاصرة"، بعد أن ترك ديوانه "أوهام" "أثر عميقاً" في نفوس قراء هيّأهم أثر :مالارمي/، فإن "كبار الرومانسيين" /لامارتين/ و/فينيي/ و/موسي/ وحتى /هوغو/ في بعض قصائده ذات "الغنائية المتكلفة" قد تم إقصاؤهم.

بفعل هذه الإضاءة، العلاقة بين النظرية الشعرية والممارسة الإبداعيـــة، أن كـــان موضوع جدل في كتاب آخر[1]. لكن الأكيد هو أن عرضي للظاهرة لا يستنفد، باختلافات كبيرة، جميع أنواع الأشكال التي يمكن للتفاعل الجدلي بـــين الإنتـــاج والتلقي أن يتخذها عبر تاريخ التصورات الجمالية المتحول. فالغاية الـــتي حـــددهما لنفسي هي على الخصوص تبيان البعد الجديد الذي تكتسبه الدراسة الدياكرونيـــة للأدب حين تكف عن الاكتفاء برصف الظواهر الأدبية على امتداد الزمن لتتصور نفسها بعد ذلك قد أدركت تاريخية الأدب النوعية الفاتنة.

---

(1) "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص. 395-414.

XI

إن النتائج المحصل عليها في اللسانيات، بفضل التمييز بين التحليلين الدياكروني والسانكروني والتوفيق المنهجي بينهما -تحث على تجاوز الدراسة الدياكرونية المحضة المطبقة إلى اليوم في مجال الأدب أيضاً. ولئن كان تناول التحولات، الطارئة في التجربة الجمالية بواسطة تاريخ التلقي، يسمح في كل لحظة بالكشف عن الترابطات البنيوية بين فهم الأعمال الحديثة وإدراك أعمال أقدم منها، فمن الممكن أيضاً دراسةُ مرحلة من التطور الأدبي بالتقطيع السانكروني، وتوحيدُ أعمال متعاصرة، ذات تعدد غير متجانس، في بنيات متعادلة أو متنافرة أو متراتبة، والكشفُ بالتالي عن نسق شامل في أدب حقبة تاريخية معينة. وهكذا، يمكن استخلاص منهج جديد لعرض تاريخ الأدب يضاعف التقاطيع السانكرونية في نقطة تاريخية معينة، مما يُبْرِزُ تمفصلاتِ الحقبِ فيما بينها، ضمن صيرورة البنيات الأدبية، وكذا التحولات من حقبة إلى أخرى.

لاشك في أن /زيكَفريد كراكور/ هو أول من أعاد النظر بأكثر الأشكال جذرية في مسألة أولية الدراسة الدياكرونية في مجال التاريخ. فقد اعترض، في بحثه "الزمن والتاريخ"(1) على ادعاء "التاريخ العام" إدراجَ الوقائع المتعلقة بجميع مجالات الحياة في سيرورة واضحة وموحدة ومتماسكة في أية لحظة من التاريخ الذي يكون أحد أوقاته المتجانسة موجهاً له. ففي رأي /كراكور/ أن هذا التصور للتاريخ، الصادرَ بعدُ عن الفكرة الهيجيلية القائلة بوجود "روح موضوعية"، يصادر على أن

(1) انظر مساهمته في "الشعرية والتأويلية"، بعنوان: "التاريخ العام والمقاربة الجمالية"، مرجع سابق.

جميع الوقائع المتزامنة تطبعها كذلك دلالة اللحظة التي حدثت فيهـا. فهـو إذن تصور يغفل كون التزامن في الزمن ليس سوى طيف للتزامن. ذلك لأن مختلف الأحداث التي تطرأ في نقطة معينة من التاريخ والتي يُعْتَقَدُ فَهْمُهَا، مـن منظـور التاريخ العام، بصفتها أدلة بيانية على اتجاه واحد لا يتغير - هي في حقيقة الأمـر أحداث تتحدد أوقات وقوعها على منحنيات زمنية متباينة حتماً، وتخضع للقوانين النوعية لتاريخها الخاص (Special history)[1]، كمـا تثبـت ذلـك بالبداهـة التداخلات بين مختلف "التواريخ" -تواريخ الأدب والقانون والاقتصاد والسياسة: "إن الأزمنة المتشكلة في مجالات مختلف الأحقاب تحول دون الانصـرام الرتيـب للوقت، بحيث تكون كل مرحلة تاريخية بمثابة مزيج من الأحـداث الطارئـة في لحظات متباينة من التاريخ"[2].

إن المشكلة لا تكمن في معرفة ما إذا كان هذا الإثبات يستتبع التفكك الأصلي للتاريخ، بحيث لا يتولد تماسك "التاريخ العام" أبداً إلاّ من النظر المرتدّ إلى الماضـي ومن خطاب المؤرخين بصفتهم مؤلّفي وحدة مصطنعة. كما أنها لا تكمن في معرفة ما إذا كان الشك الجذري - المتعلق بــ "البرهان التاريخي"، والذي دفع /كراكـور/ إلى الانتقال من تعددية التطورات الكرونولوجية والمورفولوجية إلى توكيد تنـاقض جوهري بين العام والخاص في التاريخ - يُظهر بالفعل أن التاريخ العام غـير مـبرر إبستمولوجيّاً اليوم. إن بالإمكان القول على أي حال بأن آراء /كراكـور/ حـول "تعايش المتزامن وغير المتزامن"[3]، عوض أن تقود المعرفة إلى مأزق، تبرز بـالأحرى أن من الممكن والضروري، في الحقل الأدبـي، إجراء التقطيع السانكروني للكشف عن التاريخية الحقيقية للظواهر الأدبية. فما ينتج بالفعل عن هذه الآراء هو أن وَهْـمَ اللحظةِ التاريخيِّ، الذي يسم بطابعه جميع الظواهر المتزامنة، لا يتطـابق إلاّ بشـكل رديء مع تاريخية الأدب، مثله مثل سلسلة أدبية متجانسة لا يخضع ضمنها تعاقـب

---

(1) يرجع أصل هذا المفهوم إلى /هنري فوسيون/ في كتابه "حياة الأشـكال" (1943) وإلى /ج. كوبلر/ في كتابه "تشكُّلُ الزمن: ملاحظات حول تاريخية الأشياء" (1969).

(2) "الزمن والتاريخ"، مرجع سابق، ص. 53.

(3) "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص. 569.

جميع الظواهر إلاّ للقوانين المحايثة للسلسلة. فمهما يكن المنظور الدياكروني ملائماً - حين يتعلق الأمر مثلاً بتفسير التحولات في تاريخ الأجناس الأدبية تبعاً للمنطق الداخلي للتجديد ولظهور الآليات ولمنطق السؤال والجواب - فإن الدياكرونية الصرفة لا تدرك مع ذلك البعد الصحيح للتاريخ إلا إذا تخلصت من مبدإ الدراسة المورفولوجية الصارم، وقارنت العمل، المهم بتأثيره التاريخي، بالنماذج العرفية للجنس، تلك التي لم يقرّها التاريخ، واهتمت أيضاً بالعلاقة بين العمل الكبير والمحيط الأدبي الذي لم يستطع أن يفرض فيه نفسه إلاّ بمنافسته لأعمال تنتمي إلى أجناس أخرى. ذلك أن تاريخية الأدب تتجلّى بالذات في تقاطعات الدياكرونية والسانكرونية. وعليه، ينبغي أن تكون ممكنةً إعادةُ تشكيلِ الأفق الأدبي للحظة تاريخية معينة من جهة كونه نسقاً تزامنيّاً أمكن، بالإحالة عليه، للأعمال التي ظهرت متواقتة أن تُدْرَكَ بما هي غير متزامنة، ومن ثم دياكرونية، وبما هي راهنة أو غير راهنة، سابقة لأوانها أو متأخرة، مطابقة لذائقة الأمس أو اليوم أو كل الأزمنة[1].

فإذا كانت الأعمال، التي تصدر متزامنة، تتفرق، من زاوية الإنتاج، إلى تعدد غير متجانس، والأصحّ أنه غير متزامن (مثلما يتفرق، بالنسبة للفلكي، التزامن الوهمي للنجوم في سماء اليوم إلى تنوع هائل على مدى الزمان البعيد)، بمعنى أنها إذا كانت محددة بلحظات مختلفة من "الزمن المتشكل" ومن تطور الجنس الذي تنتمي إليه - فإن هذا التعدد في الظواهر الأدبية، منظوراً إليه من زاوية التلقي، لا يعاد تأليفه، بالنسبة للجمهور الذي يدركه بصفته إنتاجاً لوقته هو ويقيم علاقات بين هذه الأعمال المتنوعة، لا يعاد تأليفه في وحدة أفق مشترك يقوم على توقعات وارتجاعات واستباقات ويعيّن ويحدد دلالة الأعمال.

(1) وقد عبّر /ر. ياكبسون/ كذلك عن هذا الاقتضاء في 1960 في محاضرة بعنوان "اللسانيات والشعرية" ضمّنها كتابه أبحاث في اللسانيات العامة" (1963): "إن الوصف السانكروني لا ينظر فقط إلى الإنتاج الأدبي في حقبة معينة، بل كذلك إلى ذلك الجزء من التقليد الأدبي الذي ظل حيّاً أو تم إحياؤه في المرحلة موضوع الدرس (...). إن على الشعرية التاريخية، مثلها مثل تاريخ اللغة، أن تُتَصوَّر كبنية فوقية قائمة على سلسلة من التوصيفات السانكرونية المتعاقبة حتى تكون مفهومة الفهم الصحيح" (ص. 212).

وبما أن مستقبل وماضي نسق تزامني، كيفما كان هذا النسق، هما عنصران مترابطان ولازمان لبنيته[1]، فإن التقطيع السانكروني عبر الإنتاج الأدبي للحظة تاريخية ما يستتبع أيضاً وبالضرورة أن تُجرى تقاطيع أخرى في نقط تاريخية معينة، إما سابقة وإما لاحقة. ويتم ذلك مثلما يتم في تاريخ اللغة بروز وظائف، ثابتة ومتحولة، تؤدي دوراً محدداً في النسق الأدبي. ذلك لأن الأدب أيضاً يحتاز نوعاً من النحو، نوعاً من التركيب الثابت نسبياً، أي نظاماً من العناصر المعيارية أو غير المعيارية، هي الأجناس وطرق التعبير والأساليب والصور البلاغية. ويقابل مجالَ الثباتِ هذا مجالٌ أكثر عرضة للتحول هو الدلالية، ويتكون من الموضوعات الأدبية والنماذج الأصلية والرموز والاستعارات. لهذا، وبطريقة القياس، نستطيع أن نحاول، في مجال التأريخ للأدب، بناء نسق يصادر عليه /هنس بلومنبركَ/ في مجال التأريخ للفلسفة، ويوضحه بأمثلة دالة على منعطفات تاريخية: (Epochenschwellen) ""إنه نسق صوري لتفسير العالم (...) يمكن أن نموقع في بنيته إعادات التوزيع العاملية التي تطبع السيرورة التاريخية وتمنح بعض مراحلها خاصيةَ تحوّلٍ جذريّ من حقبة إلى أخرى"[2]. فإذا أمكن، بمجاوزة التصور الجوهري لتقليد أدبيّ يدوم من تلقاء نفسه، تقديمُ تفسير وظيفي للعلاقة التطورية بين الإنتاج والتلقّي، فسيكون ممكناً كذلك الكشف، من وراء تغير الأشكال والمضامين الأدبية، عن إعادات التوزيع تلك التي تُمَكِّنُ، ضمن نسق أدبي لتفسير العالم، من إدراك تطور الآفاق عبر تاريخ التجربة الجمالية.

من هذه المقدمات المنطقية، يمكن استنباطُ مبدإ تأريخٍ أدبيٍّ يكفّ عن الاقتصار على تلك الأعمال البالغة نقطة الذروة، أي الروائع الأدبية التي تكرست وأضحت بالتالي مألوفة، وكذا عن الخوض في تلك المناطق الدنيا المتكونة من ركام كامل من النصوص التي يعجز المؤرخ عن إعادة تشكيلها أو وصفها. إن السؤال

(1) /ي. تينيانوف/ و/ر. ياكبسون/، مرجع سابق: "إن تاريخ النسق يؤلف نفسه نسقاً آخر، بحيث تكون السانكرونية الصرفة مجرد وهم: فلكل نسق سانكروني ماضيه ومستقبله اللذان يعتبران عنصرين مترابطين من عناصر بنيته" (ص. 75).

(2) "تحديد الحقب والتلقّي" (1958)، ص. 101.

المتعلق بمعرفة ما الذي يحظى بالاهتمام في نظر تأريخ أدبي جديد يمكن أن يجد جواباً أصيلاً في الدراسة السانكرونية، وهو أن دراسةَ تَغَيُّرِ أفقِ ما طارئ في سيرورة "التطور الأدبي" لا تتطلب رصده دياكرونيّاً من خلال شبكة الوقائع والتعاقبات كلها، بل يمكن أيضاً إدراكه بالتساؤل عن الكيفية التي تغيرت بها حالة النسق السانكروني للأدب، وبتحليل تقاطيع مستعرضة أخرى. وعلى هذا الأساس، يمكن مبدئيّاً أن نتصور الأدب القومي لبلد ما من حيث كونه تعاقباً لمثل هذه الأنساق في التاريخ، وذلك بدراسة تقاطع السانكرونية والدياكرونية في سلسلة من النقط التاريخية ينبغي تحديدها. لكن البعد التاريخي للأدب - أي استمراره الحدثيّ الحيّ الذي يتم بمنأى عن كل من النزعة التقليدية والنزعة الوضعية في الأدب - لا يمكن إعادة إدراكه إلاّ إذا اكتشف المؤرخ نقط التقاطع، وأبرز أعمالاً تسمح بِمَفْصَلَةٍ ملائمةٍ لسيرورة "التطور الأدبي" وبتعيين لحظات قوته وضعفه الحاسمة. بيد أن مَفْصَلَةَ تاريخ الأدب هذه لا يمكن تعيينها لا بالإحصاء ولا بالتعسف الذاتي للمؤرخ. فالأثر التاريخي للأعمال، أو تاريخ تلقّيها، هو الذي يقرر، أي "ما يتمخض عن الحدث" ويشكّل، في نظر الملاحظ الراهن، ديمومة الأدب العضوية في الماضي التي تحدد شكله اليوم.

XII

لن يؤدي تاريخ الأدب دوره كاملاً إلاّ حين يكون الإنتاج الأدبـي لـيس فقط معروضاً سانكرونيّاً ودياكرونيّاً، ضمن تَعَاقُبِ الأنساق التي تُشَكِّلُهُ، بل أيضاً منظوراً إليه كـ "تاريخ خاص" ضمن علاقته النوعية بـ "التـاريخ العـام". ولا تنحصر هذه العلاقة في إمكانية الكشف عن تصورات معينة للحياة الاجتماعيـة، إما نمطية أو مؤمثلة أو قدحية أو طوباويـة، في أدب كـل الأزمنـة. فالوظيفـة الاجتماعية للأدب لا تتمظهر في أهمية إمكانياتها الأصلية إلاّ حيث تتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقع حياته اليومية، فتوجه رؤيته للعالم أو تعدّلها، ومـن ثم تؤثر في سلوكه الاجتماعي.

إن العلاقة الوظيفية بين الأدب والمجتمع غالباً مـا تبرزهـا السوسـيولوجية الأدبية ضمن الحدود الضيقة لمنهج استبدل مبدأ "محاكاة الطبيعـة" الكلاسـيكي بالنظرية المحاكاتية التي تنص على أن الأدب تصوير لواقع معين، منهج لا يسـتطيع بالتالي سوى الارتقاء بمفهوم جمالي محدد تاريخيّاً، وهو "الواقعية" في القرن التاسـع عشر، إلى مرتبة معيار أدبـي بامتياز. أما البنيوية الأدبية الرائجة، المسـتندة بحـق متفاوت إلى نظرية النقد النموذجي المثالي التي وضعها /نـورثروب فـراي/ وإلى نظرية الأنثروبولوجية البنيوية التي وضعها /كلـود ليفـي - سـتروس/، فتبقـى أيضاً أسيرة لجمالية التصوير هذه ذات النـزعة الكلاسيكوية، ولنظرتها التبسيطية إلى "الانعكاس" و"النمطية". فهي - بتأويلها للمعطيات التي حددتها اللسـانيات البنيوية من حيث هي ثوابت أنثروبولوجية قديمة تظهر تحت قنـاع الأسـطورة الأدبية (وهو ما لا تستطيعه في الغالـب بنجـاح إلاّ بمقابـل تأويـل مجـازيّ

جليّ للنصوص[1] – (تحيل الوجود التاريخي للإنسان إلى تفعيلٍ لبنياتِ طبيعةٍ اجتماعيةٍ بدائيةٍ مثلما تختزل العمل الأدبـــي إلى وظيفة التعبير الأسطوري أو الرمزي عن هـــذه البنيات. لكنها بذلك تغفل تماماً وظيفة الأدب الاجتماعية بامتياز، أي وظيفة إبداعـــه للمجتمع (Gesellschaftshildende funktion). إن البنيوية الأدبية، مثلها مثل النقـــد الماركسي والنقد الشكلاني قبلها، لا تتساءل عن الكيفية الـــتي "يســـاهم بهـــا الأدب بالمقابل في تشكيل صورة المجتمع الذي أفرزه" والذي سبق له أن ســـاهم في تشـــكيله عبرمسيرة التاريخ السابقة، حسب رأي /كَيرهارت هس/ في محاضرة ألقاهـــا في 1954 حول "صورة المجتمع في الأدب الفرنسي"[2]، وأبرز فيها المســـألة الملازمـــة للعلاقـــة الواجب إقامتها بين التأريخ الأدبـــي وعلم الاجتماع، معتقداً بأن الأدب الفرنســـي، على امتداد تطوره خلال العصر الحديث، يتميز عن بـــاقي الآداب بحيازتـــه لفضـــل الكشف عن بعض قوانين الحياة في المجتمع.

إن الجواب الذي تسعى جمالية التلقي إلى تقديمه لمسألة الوظيفة الاجتماعيـــة (أو وظيفة الإبداع الاجتماعي) للأدب يتجاوز قدرات جمالية التصوير التقليديـــة. فهـــي تحاول التوسط على نحو جديد بين التأريخ الأدبـــي والبحث السوسيولوجي بواسطة مفهوم "أفق التوقع" (Erwartungshorizont) الذي لجأتُ إليه شخصياً[3] في تـــأويلي التاريخي للأدب، والذي يمثل منذ /كارل ماهيم/[4] مقاماً رفيعاً في بـــديهيات العلـــوم الاجتماعية. كما أن /كارل ر. بوبر/ أقام عليه دراسته الإبستيمولوجية لِـــ "القـــوانين الطبيعية والأنساق النظرية" التي يستهدف مشروعها تأصيل بناء النظريـــة العلميـــة في التجربة ما قبل العلمية للممارسة اليومية، وذلك بتناوله مسألة الملاحظة العلمية انطلاقاً

---

(1) وهو ما يُؤَكِّدُهُ /كلود ليفي – ستروس/ نفسه بكيفية غير مباشرة، لكن بليغة، حين حاول "تأويل" التحليل اللساني الذي قام به "ياكبسون" لقصيدة "Les "Chats للشاعر /بودلير/ بواسطة منهجه البنيوي. انظر مجلة "L'Homme" العدد 2، (1962)، ص. 5-21.

(2) "صورة المجتمع في الأدب الفرنسي". وقد أعيد نشرها ضمن أعماله الكاملة التي أشرفتُ مع /ك. مولر – داخن/ على طبعها (1938-1966).

(3) منذ 1961.

(4) /كارل ماهيم/: "الإنسان والمجتمع في عهد إعادة التنظـــيم" (1958)، ص. 212 ومـــا يليها.

من مسلّمة "أفق التوقعات". وهي المسلّمة المرجعية التي أبني عليها محاولتي تحديد الدور والقيمة النوعيين للأدب في تشكيل التجربة الإنسـانية[1]، باعتبـار الأدب نشـاطاً اجتماعياً يختلف عن باقي الأنشطة. ففي نظر /بوبر/ أن منهج العلم والتجربة ما قبـل العلمية يشتركان في كون كل فرضية، مثلها مثل كل ملاحظة، تفترض دوماً نوعاً من "التوقعات"، تلك التي "تكوّن أفق التوقع الذي لا تكتسي الملاحظات بدونه أي معنى والذي يمنحها إذن قيمة كونها ملاحظات بالذات".[2] وتعتبر "خيبة التوقـع" عامـلَ التقدمِ الأهمَّ في العلم كما في التجربة الحياتية: "إنها تشبه تجربة رجل أعمى لا يحـسّ بوجود عائق في طريقه إلاّ حين اصطدامه به. فنحن لا ندخل حقيقة في علاقـة مـع "الواقع" إلاّ حين نلاحظ أن فرضياتنا كانت خاطئة، بحيث يكون دحـض أخطائنـا التجربة الإيجابية التي نستخلصها من الواقع"[3].

والحق أن هذا النموذج لا يفسِّر بعدُ بشكل وَافٍ كيفية تَشَـكُّلِ النظريـة العلمية[4]، لكنه يسعف دون شك على "إبراز المعنى الإبداعي للتجربة السـلبية في الحياة العملية"[5] وعلى الكشف بطريقة أحسن عن وظيفة الأدب الخاصة في الحياة الاجتماعية. ذلك لأن القارئ يمتلك، بالقياس إلى لا قارئ مفترض، امتياز كونـه

---

(1) "النظرية والواقع" (1964)، ص. 87-102.

(2) نفسه، ص. 91.

(3) نفسه، ص. 102.

(4) لا يفرق /بوبر/ (وهو أعمى) بين إمكانيتي السلوك الارتكاسـي الصـرف والنشـاط التجريبـي. فإذا كانت الإمكانية الثانية هي ما يميز الموقف الانعكاسي للعلم في مقابل الموقف غير الانعكاسي للإنسان في الحياة اليومية، فينبغي إذن اعتبار الباحث "مبـدعاً" يتفوق على الأعمى ويشبه بالأحرى الشاعر من حيث خلقه لتوقعات جديدة.

(5) /ك.بوك/، مرجع سابق: "إن [التجربة السلبية] لا تمارس مفعولا تربويا لأنها تحثنا فقط على إعادة النظر في سياق تجربتنا الماضية بكيفية تندرج معها الوقائع الجديدة في وحدة معنى موضوعي معدلة (...)، ذلك أن موضوع التجربة لا يبدو فقط بمظهر مختلف، بل إن نفس الوعي الذي يصنع التجربة يزاول تغيرا مفاجئا، بحيث تكون النتيجة الإيجابيـة للتجربة السلبية وعيا بالذات. وما يتم الوعي به هو الحوافز التي وجهت التجربـة إلى حينئذ والتي لم يتم إخضاعها، بما هي حوافز موجهة، للسؤال. وهكذا، تكون للتجربة السلبية أولا خاصية تجربة شخصية تحرر الذات وتـدفعها إلى تجربة جديدة نوعيا". (ص. 70).

معفياً، حسب استعارة /بوبر/ السابقة، من ضرورة الاصطدام أولاً بعائق جديد قبل استطاعته الانخراط في تجربة جديدة للواقع. فتجربة القراءة يمكنها تخليصه من التكيف الاجتماعي، ومن إكراهات حياته الواقعية وأحكامها المسبقة، وذلك بحمله على تجديد إدراكه للأشياء. إن أفقَ التوقعِ الخاصَّ بالأدب يختلف عن أفق توقع الممارسة التاريخية في كونه لا يحافظ فقط على أثر التجارب المعيشة، بل يحدس كذلك إمكانيات لم تتحقق بعد، ويوسّع حدود السلوك الاجتماعي بإثارته تطلعات ومقتضيات وغايات جديدة، فاتحاً بذلك الطريق نحو تجارب مستقبلية.

ولئن كانت قدرة الأدب الإبداعية توجّه سلفاً تجاربنا، فليس فحسب لكونه فنّاً يقطع بجدة أشْكَالِهِ آليةَ الإدراكِ اليوميِّ. فالشكل الفني الجديد لا يُدرك فقط "بمناقضته لخلفية أعمال أخرى وبارتباطه كذلك بهذه الخلفية". إن هذا الافتراض المأثور عن /فيكتور شكلوفسكي والمركزي في "عقيدة" الشكلانيين، لا يصح كل الصحة إلا في حدود معارضته لموقف الجمالية الكلاسيكية الجديدة المسبق القاضي بتعريف الجمال بصفته "انسجاماً بين الشكل والمضمون"، مما يحصر الشكل الجديد في قيامه بوظيفة ثانوية، وهي تعبيره عن مضمون ذي وجود سابق. والحق أن الشكل الجديد لا يظهر فقط لِـ "تعويض شكل قديم استنفد قيمته الفنية"، بل يمكنه أيضاً إتاحة إدراك مختلف للأشياء بتمثيله المسبق لمضمون تجربة يعلن عن نفسه من خلال الأدب قبل أن ينخرط في واقع الحياة. فالعلاقة بين الأدب والقارئ يمكنها أن تتحقق، سواء بالنسبة إلى المجال الأخلاقي أو بالنسبة إلى مجال الحساسية الفنية، في شكل اقتضاء تأمّلٍ أخلاقي كما في شكل تحريض على إدراك جمالي.[1] إن العمل الأدبي الجديد لا يُتَلَقَّى ويُحْكَمُ عليه فقط بتعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى، ولكن أيضاً تبعاً لخلفية تجربة الحياة اليومية، مما يفرض على جمالية التلقي أن تتناول كذلك البعد الأخلاقي لوظيفة الأدب الاجتماعية بمنطق السؤال

(1) يشير /ي. شتريتر/ إلى أن الجانب الجمالي الصرف في يوميات /تولستوي/ ومقتطفاته النثرية، التي رجع إليها /شكلوفسكي/ في عرضه الأول مفهوم "التباعد"، ما يزال مرتبطاً بالجانبين الأخلاقي والإبستمولوجي. "فما يهم /شكلوفسكي/ أولاً وفي حقيقة الأمر - خلافاً لـ /تولستوي/ هو "الأسلوب الفني وليس مسألة افتراضاته وانعكاساته الأخلاقية" ("الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص. 288 وما يليها.

والجواب، المعضلة والحل، كما يبدو في السياق التاريخي، تبعاً للأفق الذي يندرج فيه أثره.

كيف يمكن لشكل جمالي جديد أن يؤدي كذلك إلى نتائج في المستوى الأخلاقي؟ وبصياغة أخرى: كيف يمكنه أن يمنح لمسألة أخلاقية ما أهم قيمة اجتماعية يمكن تصورها؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقدمها على نحو مدهش رواية "مدام بوفاري" والدعوى التي أقيمت على مؤلفها /غوستاف فلوبير/ بعد صدورها في أول الأمر في مجلة Revue de Paris سنة 1857. فالشكل الأدبي الجديد الذي فرض على قرائها حينئذ أن يدركوا بكيفية غير معهودة "موضوعها المبتذل" (وهو الخيانة الزوجية) هو مبدأ السرد الموضوعي (أوالمحايد)، بالقياس إلى تقنية أسلوب "الخطاب غير المباشر الحر" التي كان /فلوبير/ يستعملها بحذق وتناسب تامّين. ويمكننا توضيح هذه الظاهرة بمقطع وصفيّ اعتبره المدّعي العام /بينار/ في مرافعته جريمة أخلاقية، ويتعلق بأول "زلّة" تقترفها إيما، بطلة الرواية، حيث يصفها السارد وهي تتأمل نفسها في مرآة بعد الخيانة:

"حين رأت صورتها في المرآة، أذهلها منظر وجهها. لم يحدث أبداً أن كانت عيناها كبيرتين وسوداوين وغائرتين بهذا الشكل. شيء ما غامض يَغْشَى بشرتها كان يغير هيئتها. كانت تردد: أصبح عندي عشيق. نعم، عشيق. فتتلذذ بهذه الفكرة وكأنها استعادت فجأة مراهقتها. كانت إذن ستنعم أخيراً بملذات الحب هذه، بحمّى السعادة هذه التي يئست منها. كانت تتغلل في شيء ما عجيب كُلُّ ما فيه شهوةٌ ونشوةٌ وهذيانٌ...".

وقد رأى المدّعي العام في هذه الجمل الأخيرة وصفاً موضوعيّاً يفترض حكم السارد، فثار غيظاً ضد "تمجيد الخيانة هذا" الذي اعتبره أكثر فسوقاً وخطراً من الزلة نفسها[1]. والحال أن المدّعي العام كان ضحية سوء فهم لم يجد محامي /فلوبير/ بُدّاً من التنبيه إليه، وهو أن الجمل التي تَمَّ تجريمها ليست إثباتاً موضوعياً منسوباً إلى

(1) /فلوبير/، الأعمال الكاملة (1951): "وهكذا، فإنها منذ هذه الغلطة الأولى، ومنذ هذه الزلة الأولى، تمجّد الخيانة الزوجية وشعريتها ولذّاتها. وهذا ما أعتبره أيها السادة أكثر خطورة وأكثر إباحية من الزلة نفسها" (ص. 657).

السارد وممكناً إقراره من لدن القارئ، وإنما هي رأي في منتهى الذاتية عبرت عنه شخصية إيما بوفاري وهَدَفَ منه المؤلفُ إلى وصف عاطفية الرواية. وتقوم التقنية الفنية المستعملة على إيراد الخطاب الداخلي للشخصية مجرداً من علامات الخطاب المباشر ("سأنعم إذن أخيراً بملذات...") أو غير المباشر ("كانت تقول إنها إذن ستنعم أخيراً بملذات...") . والنتيجة هي أن القارئ مطالب بأن يقرر بنفسه ما إذا كان ينبغي اعتبار ذلك الخطاب تعبيراً عن حقيقة أو عن رأي يخص الشخصية. والحق أن إيما بوفاري قد "أدينت بسبب كون حياتها موصوفة بدقة وتبعاً لعواطفها الخاصة"[1]. وتتطابق هذه الخلاصة الأسلوبية العصرية تماماً مع إجابة المحامي /سينار/ الذي يلاحظ أن خيبة إيما بوفاري ستبتدئ في اليوم الثاني: "فالعبرة الأخلاقية ينبض بها كل سطر من سطور الكتاب"[2]، مع فارق أن /سينار/ لم يكن مؤهّلاً لتسمية تقنية أسلوبية لم تستطع بعد أي دراسة التنويه بها حينئذ. لقد كانت هذه التقنية السردية الجديدة في الرواية دافعاً إلى إثارة البلبلة من خلال المحاكمة! ذلك أن الشكل الموضوعي للسرد لم يكن يرغم القراء فقط على إدراك الأشياء على نحو مختلف - أي "بدقة فوتوغرافية" كما كان يُقال آنذاك - بل كان يضعهم في حيرة غريبة ومدهشة فيما يخص حكمهم على الرواية. وبما أن التقنية الجديدة انتهكت إحدى قواعد الجنس الروائي القديمة، وهي انطواؤه الدائم على حكم أخلاقي مضمون ومحافظ على المعنى نفسه في مختلف أشكاله يصدره السارد على الشخصيات، فقد أمكن لرواية /فلوبير/ أن تثير بكيفية جذرية وجديدة قضايا تتعلق بممارسة الحياة أقصت تماماً خلال المرافعات عنصر التهمة الأصلي، أي اللاأخلاقية المزعومة في الرواية. وهذا ما حث المحامي على تبنّي موقف الهجوم المعاكس، حيث طرح سؤالاً انقلب بموجبه بتجريح الرواية، بوصفها لا تعدو كونها "قصةَ خياناتِ امرأةٍ قرويةٍ"، ضد المجتمع الفرنسي نفسه، وهو: ألم يكن واجباً أن يكون عنوان الرواية الفرعي هو بالأحرى: "قصة التربية المعتمَدة غالباً في الأرياف"[3]؟ أما

(1) /إ. أويرباخ/: "المحاكاة" (1946)، ص. 430.
(2) مرجع سابق، ص. 673.
(3) نفسه، ص. 670.

السؤال الذي ضمّنه المدّعي العامُّ قوةَ مرافعتِه كلّها، فقد ظل بدون جواب: "من يستطيع إدانة هذه المرأة في الكتاب؟ لا أحد. هي ذي الخلاصة: فالكتاب لا يتضمن أية شخصية تقوم بإدانة المرأة. وإذا عثرتم في صفحاته على شخصية عفيفة وحكيمة واحدة ووجدتم فيها مبدأ أخلاقياً واحداً يتم باسمه التنديد بالخيانة الزوجية، فسأكون قد تَجَنَّيْتُ على هذا الكتاب"[1].

ولئن كانت الرواية لا تتضمن أية شخصية قمينة بتوبيخ إيما بوفاري ولا تدافع عن أي مبدإ أخلاقي تتم باسمه إدانتها، أفلا يكون "مبدأ الأمانة الزوجية" وكذا "الرأي العام" وأفكاره الجاهزة وسُلَّمُهُ القيميُّ و"الشعور الديني" ما تَمَّ وضعُه ثانيةً موضع بحث وسؤال؟ فما هو هذا المحفِل القانوني المؤهَّل لاحتضان محاكمة هذه الرواية إذا كانت المعايير الاجتماعية السائدة آنذاك - وهي "الرأي العام والشعور الديني والأخلاق العامة والآداب الفاضلة" - قد فقدت صلاحية الحكم عليها[2]؟ إن هذه الأسئلة، الصريحة أو المضمرة، لا تنمّ إطلاقاً عن افتقار المدّعي العام لِلْحِسٍّ الجمالي وعن أخلاقيته الظلامية، بل تعبّر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذي أحدثه شكل فنّي جديد والذي استطاع، بسبب فرضه "طريقة مختلفة لإدراك الأشياء"، أن يحرر القارئ من بدائه أحكامه الأخلاقية المألوفة وأن يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حلّ جاهز لها. وإذا كانت التقنية الموضوعية والحيادية للسرد لم تتح أية فرصة لإدانة الرواية بإباحية مؤلفها، فإن ذلك يعتبر نوعاً من الفضيحة. لذلك، فإن الدعوى القضائية كانت منطقية حين تمت تبرئة /فلوبير/ وإدانة المدرسة الأدبية المفروض تمثيله لها، مما جعل هذه تصبح معياراً أدبيّاً جديداً لم يكن معهوداً من قبل: "فحيث إنه لا يجوز، بحجة وصف الأخلاق أو الطباع المحلية، أن يصور الكاتب أفعال وأقوال ومواقف شخصياته المنحرفة، وحيث إن مذهباً كهذا، إذا طبق على أعمال الفكر وعلى نتاجات الفنون الجميلة، يؤدي إلى واقعية تنفي الجمال وتنكر الفضيلة وتنتهك، بتأليفها أعمالاً مهينة للذوق والعقل، حرمة الآداب العامة والأخلاق الفاضلة، فإنّ...."[3].

---

(1) نفسه، ص. 660.

(2) نفسه، ص. 666-667.

(3) نفسه، ص. 717 (نص حكم).

هكذا إذن أمكن لعمل أدبي أن يقطع مع توقع قرائه باستعماله شكلاً جمالياً جديداً وأن يجعلهم يواجهون أسئلة لم تجب عنها الأخلاق التي يضمنها الدين والدولة في فرنسا. ولا بأس من التذكير هنا، عوض مضاعفة الأمثلة، بأن عصر الأنوار، وليس /بريخت/، هو أول من أكد وجود علاقةِ تَضَادٍّ وتنافرٍ بين الأدب ونظام الأخلاق القائم. يثبت ذلك /شلر/ الذي ينكر صراحةً الوظيفة الأخلاقية للمسرح البورجوازي: "فقوانين المسرح تبتدئ هناك حيث تنتهي قوانين المجتمع"(1). بيد أن العامل الأدبي يمكنه أيضاً أن يقلب العلاقة بين السؤال والجواب وأن يجعل القارئ يواجه في الحقل الفني واقعاً جديداً كثيفاً لا يمكن بعدُ فهمه تبعاً لأفق توقع معين، وهي إمكانية تطبع أكثر مراحل تطور الأدب جدةً، ألا وهي مرحلة الحداثة. وتعتبر "الرواية الجديدة" في الأدب الفرنسي مثالاً لذلك بما هي شكل فنّي حديث أثار جدَلاً شديداً ويمثّل، حسب تعبير /إدغار ويند/، حالةً مُفَارِقَةً "حيث يُقَدَّمُ الحلُّ ويتعين البحث عن المشكلة حتى يكون ممكناً فهمُ الحلِّ من حيث هو حلّ"(2). عندئذ، يكفّ القارئ عن كونه أول من يخاطبه العمل ليصبح شخصاً ثالثاً مفتقراً إلى الحلّ يلزمه، في مواجهة واقع لم يدرك بعدُ معناه، أن يبحث بنفسه عن الأسئلة التي ستكشف له عن طبيعة إدراك العالم وعن نوعية المشكلة الأخلاقية اللتين يستهدفهما الجواب الذي يقدمه الأدب.

والخلاصة هي أنه ينبغي البحث عن أثر الأدب ودوره النوعيين في سياق الحياة الاجتماعية هناك حيث لا يُنظر بالذات إلى الأدب من حيث كونه فنّاً ذا وظيفة تصويرية. إن البحث عن تلك اللحظات التاريخية التي أمكن فيها لأعمال أدبية أن تؤدي إلى انهيار مقدسات الأخلاق السائدة أو أن تمنح القارئ قواعد يسترشدها في حياته اليومية، أي حلولاً أخلاقية جديدة أمكن لجميع القراء إقرارها فيما بعد لتصبح واقعاً مكرّساً اجتماعيّاً - إن هذا البحث كفيل بأن يفتح أمام التأريخ الأدبي آفاقاً كلها تقريباً جدة وأصالة. فمن الممكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ، بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية إذا كَفَّ تاريخ الأدب عن

(1) المسرح كمؤسسة أخلاقية، المجلد XI، ص. 99.
(2) نحو منهجية للقضايا الفنية (1925)، ص. 440.

الاقتصار على تكرار سير "التاريخ العام" كما ينعكس علـى الأعمـال الأدبيـة، وأظهر، عبر مسار "التطور الأدبـي"، وظيفة "الإبداع الاجتماعي" النوعية الـتي يضطلع بها الأدب، مساهماً بذلك مع باقي الفنون والقوى الاجتماعية الأخرى في تحرير الإنسان من إكراهات الطبيعة والدين والمجتمع.

ولعل هذه المهمة تسمح للباحث الأدبـي، القافز من فوق ظلّـه، بـالكفّ أخيراً عن التهرب من التاريخ. ولا شك في أنها كذلك تجيب عن سؤال الغايـات والتبريرات الذي مازال بإمكان الدراسة التاريخية للأدب أن تطرحه اليـوم مـن جديد.

الفصل الثاني

الإنتاج والتلقي
أسطورة الأخوين العدوّين

لم يحدث أبداً في تاريخ التجربة الجمالية أن ظهر مَفْهُومَا "الإنتاج" "والتلقي" بمظهر الأخوين العدوّين. إلاّ أن ما يدعو للدهشة هو إثبات أنهما، في لحظة معينة، كانا كذلك بالفعل. فبمناسبة الجـدل الـذي دار في الستينات حـول نقـد الإيديولوجيات، احتدم النقاش حول مسألة "تنازع التأويلات". وكـان الغـرض آنذاك هو معرفة ما إذا كان الإنتاج، بصفته عاملاً حاسمـاً في كـل "ممارسـة" اجتماعية، عاملاً أيضاً يحدد مجموع النشاط الجمالي أو كان التلقي، رغم تبعيتـه للإنتاج، لا يمثل شرطاً أوليّاً يتوقف عليه فهم النص الأدبـي.

ومن أجل التحقق من بطلان هذا السجال حول أسبقية وجهة النظر الماديـة أو وجهة النظر المثالية - لأن جمالية الإنتاج وجمالية التلقـي مترابطتـان بطبيعـة الحال -كان يكفي الاحتكام إلى سلطة لا يمكن أبداً اتهامهـا بالمثاليـة، ويتعلـق الأمر بـ/كارل ماركس/ الذي يصـادر في 1857 في معـرض وصـفه الجـدلي لسيرورة رواج السلع، على أن كل إنتاج يستجيب للتلقـي، مثلمـا أن لكـل استهلاك جانبه الإنتاجي. وقد استشهد /ماركس/ بمثال الممارسة الجمالية بالضبط ليوضح هذه العلاقة الجدلية، حيث قال "إن الموضوع الفني يخلق جمهـورًا للفـن ولمنتجاته (...) أي ذاتًا للموضوع (...). والكيفية نفسها، يحدد الاستهلاك تدابير المنتج مادام أنه يتطلب ذاك بواسطة حاجة تعيّن له غاياته"[1]. وبموجـب هـذه الجدلية نفسها يتدخل في حقل الرواج والتداول ما ننعته اليـوم بـ "التواصـل الأدبـي".

ولقد تعرض نشاط الإنتاج ونشاط التلقي للقدح والتشهير نفسيهما، بحيث تم اعتبارهما منذ عهد طويل ابنين غير شرعيين أنجبتهما الإبستمولوجيا الكلاسيكية والأنثروبولوجيا المسيحية. وقد كان على نظرية التجربة الجمالية أن تنتظـر وقتـاً

(1) /ماركس/ و/إنجلز/ "ميگا" الجزء XIII، ص. 624.

طويلاً لتتخلص من ذلك القيد الثقيل الذي كبلت به فِعْلَ الـ Poïesis(*) تلك اللعنةُ التي فرضها التقليدُ التوراتي على كل عمل. وتَزَامُنًا مع ذلك، قيد مفهوم "محاكاة الطبيعة" كل ابتكار مبدع، فيما حدّت الأفلاطونية، التي تؤمن بألاّ معرفة بدون استنباط، من حرية فهم العمليات الإنتاجية. وقد كان ضرورياً انتظار التصور الحديث لِلـ Homo faber(**) الذي أمكنه، منذ /شلكَر/، نشدان وضعية الـ Alter deus(***) ومنذ /فيكو/، إدراك حقيقة ما أنتجه بنفسه - ليتم منح نشاطي الإنتاج والتلقي حق صياغة تصوريهما النظريين الخاصين. ويؤشر التداخل بين الإنتاج والفهم (أو البناء والمعرفة، كما قال /فاليري/ في كتابه:

("مدخل إلى منهج ليوناردو فانشي" على ولادة "إيبستيمة" حديثة تؤسس ضمنها العلاقةُ المشتركةُ بين الإنتاج والتلقي علمَ الجمال وعلمَ التأويل بوصفهما علمين حديثين.

بيد أننا لا نفتقر إلى شهادات متعددة تثبت العلاقة التكاملية والأخوية بين الإنتاج والتلقي قبل أن يرقيا إلى مستوى النظريتين. وحسبي أن أشير هنا إلى بعض الأمثلة، لعل من أقدمها وصف درع /أشيل/ في "الإلياذة" (الفصل XVIII، ص. 478 وما يعقبها). فالمؤلف هوميروس يقدمه لنا بما هو نتاج عمل هيفايسطوس. أما بوويزيس الإلاه الماهر، فيوجه رؤية المتفرج الإنساني لتخترق الكون كله وتجيل نظره عبر كافة حقول النشاط البشري، ابتداءً من أكثرها نبلاً وانتهاءً إلى أكثرها تعلقاً باللعب، وهو رقصة جزيرة كريط التي تسيّج بدائرتها التعارضَ بين الحرب والسلم، بين الحفل والعمل. ويكشف لنا المثال الثاني، وهو تاريخ تفسير التوراة، كيف أن تلقّي نص مقدس، بعد أن كان سلبياً في الأصل، قد أمكنه أن يصبح على امتداد الأحقاب تلقيّاً فاعلاً ومنتجاً. أما الشروح النحوية والتآويل ونظرية المعاني الأربعة لكلام الله، فلم تكن تستهدف إعادة بناء المعنى الأصلي للنص، بل إتاحة تطبيقه على الأحوال التاريخية للكنيسة ولكل مؤمن، وهو

(*) "الإنتاج" أو "الإبداع" (المترجم).
(**) "الإسان الصانع" (المترجم).
(***)"الإلاه الآخر" (المترجم).

ما يعني لا محالة تصوراً إنتاجيّاً للنص. والكيفية نفسها، فإن تأويل الشراح اليهود للتوراة على نحو صوفي ورمزي ساعد شعبهم على تأويل الـ doxa(*) بطريقة جديدة تناسب معاناقم للنفي والاضطهاد. ولهذا السبب، اعْتُبِرَتْ كلمةُ "Kaballe" العبرية مرادفة اشتقاقيّاً لكلمة "receptio" اللاتينية.

وبعد ذلك بكثير، أمكن لِلفرنسي /مونطيني/ أن يبتدع في مؤلفه "أبحاث" ممارسةً كتابيةً تمثل في حد ذاها قراءة منتجة تعبّر عن تمرّس بالنص وعن تمرّس بالذات في الآن نفسه، محققة بذلك اتحاداً وثيقاً بين التلقي والإنتاج. ذلك أن /مونطيني/ قد رَقّى بُعْدَ الإنتاجِ في الكتابة إلى مقام المعرفة بالذات: "لم أصنع كتابي قدر ما صنعني كتابي. كتاب متعايش مع كاتبه، له حياته الخاصة فيما هو جزء من حياتي" (الجزء الثاني، ص. 18) وترابطاً مع ذلك، تصور نشاط القراءة بكونه، قبل كل شيء، فعلَ تَلَقٍّ منتِج. كما حرر القارئَ ليصبح مساهماً في إنتاج معنى النص، مستبقاً بذلك /شلايرماخر/ الألماني الذي يقضي مبدأ التأويل عنده بأن القارئ أحسن فهماً للنص من الكاتب نفسه، وذلك في قوله: "القارئ الكفء هو من يكتشف نصوصاً ممتازة أخرى ضمن ما تصوره الكاتب وكتبه ومن يمنحها دلالات وأوجهاً أكثر غنى" (الجزء الأول، ص. 24).

وقد حافظ /شلايرماخر/ على مبدإ التفاعل بين الإبداع والتأويل ليجعل منه، قرنين بعد ذلك، أساس نظريته الهيرمينوطيقية، هذا في الوقت الذي كانت فيه الجمالية المثالية الرومانسية الألمانية تؤكد من جديد فكرة استقلال الفن، قاطعة بذلك الصلة بين الإنتاج والتلقي، بين العمل وآثار القراءة. فالفن المستقل موجود في ذاته ولا هدف له سوى التحقيق (التعبير) الذاتي للإنسان الذي ينتجه أو يتأمله. فهو ينقله إلى عالم متحرر من إكراهات العالم الواقعي ومُتَنَافٍ مع كل بعد اجتماعي، عالم لا تتلقاه سوى الذاتِ المنعزلةِ لفرد هو القارئ.

وفي مقابل هذا التصور، الذي يلغي في الفن كل بعد تواصلي واجتماعي، سيُكَرِّسُ /هيغل/ مبدأ "امتداد الفن إلى الآخر"، حيث يقول: "مهما حاول العمل الفني أن يبني عالماً متماسكاً وقائماً من تلقاء نفسه، فإنه، بصفته موضوعاً واقعيّاً،

(*) "الرأي السائد" (المترجم).

لا يوجد لذاته، بل يوجد لنا نحن، أي من أجل جمهور يتأمله وينتشي بـه "علم الجمال" منشورات: باسينج، 1955، (ص. 276).

وسنصادف وجهة النظر هذه في العصر الحديث عند فيلسوف فرنسي نَدين له ولـ /فالتر بنيامين/ بفضل رد الاعتبار لنظرية التلقي، التي ظل أنصار كل من المثالية والماركسية يستخفّون بها إلى غاية منتصف القرن العشرين، وأقصد به /جون بول سارتر/، الذي شغلته هذه القضايا في أكثر صفحات كتابه "ما هـو الأدب؟" عمقاً وثراءً. فقد حلل جدلية العلاقة بين بعدي الإنتـاج والتلقـي في الممارسة الأدبية، بين الكتابة والقراءة، على أساس أن أي كاتـب لا يمكنـه أن يتجاهـل الفجوة بين تكوّن النص وقراءته: "لا يمكنني أن أكشف وأن أنتج في آن واحـد. فالإبداع يستهدف ما ليس جوهرياً بالنسبة للنشاط الإبداعي. إن الموضوع المبدَع، حتى ولو ظهر للآخرين نهائيّاً، يبدو لنا موقوف التنفيذ باستمرار: فباستطاعتنا دائماً أن نغير هذا السطر أو هذا اللون أو هذه الكلمة: فهولا يفرض نفسه أبداً "[1]. إن النص المنتَج منفلت من الذات المنتِجة التي لا تتحقق أبداً مـن شـكله النـهائي. فإدراكه من حيث هو موضوع يتطلب نظر الآخر إليه، أي نظر القـارئ. ولهـذا السبب، يُضطرّ الكاتبُ إلى التوقف ليتمكن من القراءة. فالفجوة بـين الإنتـاج والمادة المنتجة تحول دون إمكانية الكتابة والقراءة في آن واحد. فلو كان الكاتـب يكتب لنفسه فقط لما أمكن للنص أن يوجد بما هو موضوع: "إن عملية الكتابـة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدلياً لها (...). فاتّحاد الكاتب والقـارئ هو الذي يمنح الحياة للنص بما هو موضوع واقعي ومتخيل أنتجه العقل. فلا فنّ إلاّ من أجل الآخر وبواسطة الآخر"[2].

إن هذا الاستدلال لا يثبت فقط قولة /فاليري/ المستفزة: "لأشـعارى ذلـك المعنى الذي يعطيه إيّاها القارئ"، بل يستبق كذلك نظرية التلقي والتأويـل الـتي ستتطور في الستينات. فالحل الجدلي الذي يقترحه /سارتر/ لإدراك العلاقـة بـين الإنتاج والتلقي يفتح أمام القارئ مجال "إبداعٍ مُوَجَّهٍ"، أي ما أدعوه في اصطلاحي

(1) "ما هو الأدب؟"، /جون بول سارتر/ باريس، منشورات غاليمار، 1947، ص. 40.
(2) نفسه، ص. 93.

الخاص "تلقياً منتِجاً": "إن القارئ واع بأنه يكشف ويخلق في آن واحد، يكشف وهو يخلق ويخلق وهو يكشف"[1] وهذه الملَكة التي يمنحها /سارتر/ للقارئ سيحددها لاحقاً /ف. إيزر/ بدقة أكثر من خلال مفهوم "بياضات النص: "لاشك في أن الكاتب يوجه القارئ. لكنه يكتفي بتوجيهه. فالشواخص التي ينصبها يفرِّق بينها الفراغ، لذلك يجب الوصل بينها وتجاوزها"[2]. أما "ميثاق المروءة بين الكاتب والقارئ" الذي يتحدث عنه /سارتر/[3]، فيفترض حرية التجربة الجمالية ("هكذا إذن تكشف حريتي إذ تتجلى عن حرية النص") ويضع سلفاً نظرية "النصية" موضع سؤال، هذه النظرية التي تقوم على اعتبار النص، بما هو "كتابة"، موضوعاً مطلقاً لا يساهم ضمنه القارئ في عملية بناء المعنى، مما يعني نسيان أن كل أدب تواصل، وليس فحسب "مجموعة من الاختلافات".

ويمثل منعطف الستينات بالنسبة لنظرية /سارتر/ انتصاراً لمبدإ "انغلاق النص" الذي لا شك في أنه سمح بوصفٍ أدقَّ للنصوص، لكنه استتبع في الآن ذاته عودة إلى المثالية البنيوية. فإذا اعتبرنا النص نتاجاً منجزاً وتامّاً ينفصل إنتاجه ("ما قبل النص") كليةً عن تلقّيه ("ما بعد النص")، فإننا نجازف برؤية هذا النص يتفكك ويتجزأ ضمن نكوص لا متناه لِـ "إنتاج نصي" مكتف بذاته. وهذا يعني أن الكتابة موضوع مثاليّ، أي واقع موجود لذاته. والحق أن هذا التصور لا يعدو كونه قلباً لتلك العلاقة القديمة بين النص والعالم التي تصدر عن تقليد "الكتابة المقدسة". وقد أشار /أومبيرتو إيكو/ إلى هذا القلب في قوله الموجز المفحم: "لقد أخطأت القرون الوسطى حين اعتبرت العالم نصّاً وأخطأ العصر الحديث حين اعتبر النص عالماً"[4].

وفي الوقت نفسه، تطور نقد جديد مدعوٌّ "تكوّنيّاً" استهدف، إذا لم أسئ الفهم، إعطاء أساس جديد للعلاقات الجدلية بين الإنتاج والعمل المنتَج. فقد

(1) نفسه، ص. 94.
(2) نفسه، ص. 95.
(3) نفسه، ص. 105.
(4) انظر كتابي "Der Streit der Interpretationen"، 1987، ج. VIII، ص. 29.

استبدل هذا النقدُ وصف النص من حيث هو نتاج مكتمل بالبحث في "تكونـه"، لا على أساس تصور بيوغرافي أو عضوانيّ، بل على أسـاس فرضـيات متعلقـة بحيثيات هذا النص وهو في طور التشكل، أي "ما قبل النص"، فرضيات يتم إثباتها أو دحضها. وهذا يعني إيلاء القضايا التي أثارها /سارتر/ أهمية خاصة، سواء تعلـق الأمر بالفجوة بين الكتابة والقراءة أو بتماسك سـيرورة الكتابـة أو بسـلبيات التحويلات أو إيجابياتها أو بالقفزة النوعية بين ما قبل النص والـنص النـهائي أو بالعلاقة بين التكون الذاتي والشفرة الثقافية الجماعية أو أخيراً، وهذا هو الأهـم، بـ" أفق توقع" القراء الذي يأخذه الكاتب بعين الاعتبار في أثناء الكتابة. ذلك أن جمالية الإنتاج وجمالية التلقي ليستا فقط متكاملتين من حيـث أن الأولى تنـهي عملها حين انتهاء النص ذاته من التكون وأن الثانية تتخذ اكتمال النص منطلقـاً لعملها. فالتحليل التكوّني، حتى حين يختص بموضوع الكتابة لابدّ وأن يصـادف مسألة التلقي باعتبارها جزءً لا يتجزأ من عملية إنتاج المعنى. فكمـا أن /سـارتر/ الكاتب في حاجة إلى تعاون القارئ معه، فإن النقد التكوّني في حاجـة إلى نقـد المتلقي.

ولن أستطيع توضيح هذه الإشكالية على نحو ناصع إلاّ بالاستشـهاد بمثـال مستوحىً من الأدب المعاصر يشغّل كافة النظريات الممكنة والمحتملة الـتي تتعلـق بالترابط الجدلي بين الإنتاج والتلقي، ويتعلق الأمر برواية /إيطالو كالفينو/ الرائعـة "لو أن مسافراً في ليلة ممطرة.."[1]، التي يكتسي فصلها العاشر دلالة خاصة في هذا الصدد. فهو عبارة عن مذكّرات كتبها /سيلاس فلانوري/ قادت المؤلـف إلى أن يدمج في نصه نوعاً من النقد "التكوّني" بواسطة تقنية "التقعير". وفي هذه المذكّرات نجد صدى لفكر /سارتر/ باعتبار وصفها للتجربة الواقعية لكاتب يتأمل في علاقته بالقارئ ويدرك عوائقها في شكل سلسلة من المفارقات.

أولى هذه المفارقات أن الكتابة والقراءة لا يمكنهما أبـداً أن تتزامنـا. فقد حدث ذات مرة لِـ /سيلاس/، وهو عاكف على الكتابة، أن رصد بواسطة مِنظار

---

(1) /إيطالو كالفينو/: "لو أن مسافراً في ليلة ممطرة..."، ترجمها إلى الفرنسـية /فغونسوا واهل/ و/دانييل سسالينار/، باريس، منشورات seuil، 1981.

مُقَرَّبٍ امرأةً عاكفةً على القراءة وهي مُمَدَّدَةٌ فوق أريكة في شرفةِ دارٍ بعيدةٍ على الشاطئ. وقد ضايقه تزامن نشاطه الخاص، وهو الكتابة، مع قراءة هـذه المـرأة المجهولة، بل أثار عنده رغبة غير معقولة، وهي "أن تكون الجملة التي أنـا بصدد كتابتها هي الجملة نفسها التي تكون المـرأة بصـدد قراءتهـا في ذات الوقـت" (ص. 182). فلماذا يتعذر تحقق هذه الرغبة؟ لأنها تُحَبَّطُ في المسافة الـتي تفصـل كتابة /سيلاس/ عن قراءة المرأة. ونظراً لاستحالة عبور هذه المسافة، فإن /سيلاس/ يضطر إلى الشك في حقيقة ما يكتب أو إذا شئنا في أصالته: "أحيانا أقتنع بأنها تقرأ كتابـي الحقيقي، ذلك الذي كان عليّ أن أكتبه منذ زمن بعيد والذي لن أنجـح في كتابته أبداً" (ص. 183) لكننا، إذا تَمَعَّنَّا في الأمـر، سـنلاحظ أن الكتـاب المستحيل الحقيقي لا يمكنه أن يكون سوى ذاك الذي في طور الانكتاب. بل لهـذا السبب بالذات يبدو مستحيلاً وأكثر حقيقة مادام أن المرأة القارئة تتلقى دائماً مـا يكون /سيلاس/ بصدد كتابته على أنه نتاج ناجز ومكتمل. فكما أن الموضـوع، في شكله الجاهز، يفلت من الكاتب، فإن عمل كتابته يظل دومـاً غريبـاً علـى القارئ. وإذا حدث بالمقابل أن كانت القارئة تنظر إلى الكاتب من الخلف وهـو يكتب، فإن هذا الأخير سيصبح فوراً، وباعترافه، عاجزاً عن الكتابة.

إن ثمة خلاصاً واحداً من هذا التناقض: فلو أصبح /سيلاس/ كاتباً منـتحِلاً، فسيمكنه أن يقرأ ويكتب في الآن ذاته. بهذه الطريقة، يستوحي /كالفينو/ تجربـة /جون – لوي بورخس/ في كتابه: "بيير مينار مؤلفاً دون كيشوت" بل ويطورها. وهكـذا، شـرع /سـيلاس/ في نسـخ مطلـع روايـة "الجريمـة والعقـاب" لـِ /دوستويفسكي/ ليكتشف إغراء هذا النشاط أو هذا السلوك الذي أصبح اليوم غير معقول، وهو الانتحال: "إن الناقل يعيش في آن واحد زمنين: زمـن القـراءة وزمن الكتابة. فبوسعه أن يكتب دون أن يعاني قلق الفراغ الـذي ينفـتح أمـام ريشته، وبوسعه أن يقرأ دون أن يقلقه الإخفاق في تحويـل عملـه إلى موضـوع ملموس" (ص. 190) وفي غضون ذلك، وفد عليه وكيل أدبيّ يـدعى /إيـرميس مارانا/ ليخبره بأن ناشراً يابانيّاً اهتدى إلى الصيغة التي تسمح بكتابـة رواياتـه، فأصدر بذلك عشرات النصوص باسم /سيلاس فلا نوري/ التي لم يسبق طبعهـا

والتي تتمتع بجودة رفيعة. فكان ردّ فعله مدهشاً: فبعد احتجاجه في البداية على اغتصاب عمله هذا، اعترف بأن "هذه النصوص المقلدة المبتذلة (...) يمكنها في الوقت نفسه أن تخفي حكمة في غاية الدقة والسرية، حكمة تفتقدها النصوص الأصلية..." (ص. 191).

فلئن كان /بورخس/ يريد الإيحاء بأن بإمكان النقل الحرفي لنص ما نفسه أن يكتسي عبر الأزمان دلالة جديدة، فإن /كالفينو/ يقصد ما هو أبعد من ذلك بما أنه يعتبر النسخة المزورة ذات رفعة وتفوق على الأصل ويمنحها بالتالي مشروعية سخرية. هكذا إذن، وفي العصر الإلكتروني، يصبح المثل الرومانسي الأعلى للإبداع الأصلي أمراً متجاوزاً ويصير مفهوم "الأصالة" وهماً عبثيّاً في عصر "وسائط الاتصال" وقابليتها اللانهائية للتولّد والتعدّد. وبما أن مؤلف رواية هو في أي حال شخصية خيالية، فباستطاعة /سيلاس/ أن يصبح مبدع أعمال مزيفة ومن ثم نموذجاً لمؤلّف ما بعد الحداثة المثالي، أي "ذلك الذي ينحلّ في سحابة من الخيالات التي تغطي العالم بغلالة كثيفة" (ص. 192) وانطلاقاً من هذه الفكرة، تشرع الحكمة الدقيقة والسرية في التشكل بصفتها خلفية للرواية، وهي أن عميلاً سامياً للخداع والمخاتلة، يدعى /إيرميس مارانا/ أسس "منظمة سلطة الدلس" ليزاول نشاطه التزويري. وقد انقسمت هذه المنظمة بسرعة إلى فئتين: أصحاب العقول المستنيرة وأنصار العدمية، وركزت جهودها على الكتاب بما هو أغلى ثروة في عالم تحكمه تماماً قوانين اقتصاد السوق، لكنها فشلت مع ذلك في استدراج القارئة المثالية إلى فخاخها. فقد ربحت المرأة المجهولة الرهان حين اضْطُرَّ "المستبدّ المديرُ العامُّ للشرطة الكلية الوجود" إلى الاعتراف بما يأتي: "في القراءة يحصل شيء لا سلطة لي عليه (...): ففي المرسوم الذي يمنع القراءة، يمكن قراءة شيء ما من هذه الحقيقة التي لا نريد أن تكون مقروءة..." (ص. 257)

والمفارقة الثانية هي محاولة /سيلاس/ التهرب من طلب /إيرميس مارانا/ الشيطاني على نحو يكتسب معه امّحاء الذات دلالة أخرى: "أنا أيضاً أريد أن امّحي بنفسي وأن أبتكر لكل كتاب ذاتاً أخرى وصوتاً آخر واسماً آخر، أي أن يحيا حياة جديدة. لكن ما أصبو إليه هو أن أقبض في الكتاب على العالم اللامرئي

عالم بدون مركز ولا أنا..." (ص. 193) إن التحلل الحقيقي لِـ "أنا" أسيرةٍ لذاتها هو معاً بداية ونهاية، أي امّحاءٌ لحدودها الشخصية ضمن تعدديةٍ تسمح، بواسطة "أنا" دوماً مختلفة، بالعثور على مدخل إلى عوالم دوماً ممكنة. ومـن ثم لا يكـون العدول عن الاستقلال الذاتي لِـ "الأنا" خسارة، بل ربحاً إذا ما سمح بالتعبير عـن كل ما يكون قد ظلّ خارج ذاته، أي عالم غير مقروء لأنه غير مكتوب بعد. هنـا يستوحي /سيلاس/ كتاباً يوصي ببناء فعل "فكّر" إلى المجهول مع تصريفه إلى ضمير الغائب المبهم، بحيث يكفّ فاعلُ فِعْلِ "الكتابة "عن كونه "مَنْ يُفَكِّرُ" ليصبح "مـا يُفَكَّرُ". ولئن كان /كالفينو/ يلمّح هنا إلى /ديريدا/، فليس دون نية تعديل فكرتـه على الأقل: "إن الكتابة، مع افتراض تمكنها من مجاوزة حدود المؤلـف، سـتظلّ بدون معنى طالما لم يقرأها شخص نادر تخترق مداراتِه الذهنيةَ. فوحدها إمكانية أن تكون مقروءاً من قِبَلِ شخص محدد تثبت أن ما كُتِبَ يتصل بطاقـات الكتابـة، طاقات تستند إلى شيء ما يتجاوز الفرد. فإذا استطاع أحد أن يقول: "أنا أقرأ إذن نهذا يكتب" فسيكون ممكناً آنذاك أن يُعَبِّرَ العالم عن نفسه" (ص. 188) فلا يمكن للعالم غير المقروء أن تدركه "الكتابة" وأن تعبر عنه بوصفه عالماً بدون ذات إلاّ إذا لم ينكتب المكتوب في ذاته وأمكن لذات قارئة أن تقرأه!

وإذا كان/ كالفينو/ يستفيد هنا من جدلية "الإنتاج - التلقـي" السـارترية لمعارضتها مع نظرية /ديريدا/ الرافضة لكل نـزعة عقلية مركزية، فلأجل التلميح إلى /بورخس/ حين يكون المرام جعل شساعة اللامكتوب، أي العالم بدون ذات، قابلة للقراءة من قِبَلِ ذات معينة. هنا يتعلق الأمر إذن بِـ "بديل مكتبـة بابـل": "فإمّا كتابةُ كتاب يمكن أن يكون الكتاب الأوحد القادر على تلخيص "الكلّ" في صفحاته، وإمّا كتابةُ كافّةِ الكتب وملاحقـةُ "الكـلّ" في صـفحات جزئيـة" (ص. 194) ويبدو أن الحل الأول متعذر التنفيذ كما يوضـح ذلـك /كـالفينو/ بواسطة تفسيره هذا لنادرة قرآنية: "كان النبـي محمد ينصت إلى كلام الله ويمليه على رُوَاتِهِ (...). وذات مرة، كان يملي على عبد الله (...) ثم تلعـثم فجـأة في وسط جملة، فأوحى له عبد الله بالبقية تلقائيّاً. فاضطرّ محمد الشـارد الـذهن إلى اعتبار ما قاله له عبد الله وحياً إلاهيّاً. وهو ما استنكره عبد الله الذي هجر الـنبيَّ

وارتدّ عن الإسلام". فلماذا حاد عبد الله عن دين محمد؟ إن ما يبرر ذلك ليس هو انصرافه عن الإيمان بِـ "الكتاب" كما استخلص ذلك /كالفينو/ بطريقة تبدو لي غير مقنعة إطلاقاً، بل هو أن الكلام الكليَّ والموحى به لا بدّ وأن يبقى، في النص المقدس، مفارِقاً، أي سامياً على كل أنواع الكلام وغير متوقع. فالكتاب الوحيد القادر على قول "الكلّ" يتجاوز جدلية "الإنتاج -المُنتَج" البشرية. ونص هذا الكتاب هو، من زاوية بشرية وفي آن واحد، متعذر الكتابة وأيضاً، وبشكل مفارق، مكتوب منذ الأزل وإلى الأبد. ولهذا السبب، لم يبق أمام/ سيلاس/ سوى الحل الثاني: أن يكتب كلّ الكتب، كُتُبِ كُلّ المؤلّفين الممكنين. وبما أن هذا عمليّاً مستحيلٌ، فقد خطرت له هذه الفكرة الفذة، وهي أن يكتب رواية ببداية كل الروايات: "رواية تحافظ طيلة مدها على كلّ احتمالات البداية" (ص. 189) هكذا إذن ينفتح عالَمُ الخيالِ المغلقُ على عدد لا حصر له من آفاق كل العوالم الممكنة!

ولاشك في أن /سيلاس/، باختياره هذا الحلّ لا يتخلص فقط من تلك الغائية الكلاسيكية الخاصة بسردٍ ينطلق من بداية إلى نهاية عبر وسط (أي مبدإ "انغلاق النص")، بل يتخلص أيضاً من مفارقة الأدب الثالثة، وتتمثل في الغائية الضمنية لذاتٍ لا تبارح أبداً هويتها الخاصة. فحتى لو ظل الكاتب يؤجل موضوعه باستمرار (ص. 90) وكان واعياً بأن مستقبل نصه ونهايته لم يتحددا بعد لأنه لم يقرر بعد هذا المستقبل (ص. 92) فهو لا يسعه أن يتخلص من غائية لا تنفك أبداً عن ذاته. ذلك أن الإنتاج الجمالي يستجيب دائماً لحاجة معينة، وهي أن تدرك الذات أنها أساسية بالنسبة للعالم (ص. 90) ومثل هذه السيرورة إذا كانت تجعل الموضوع أمراً تابِعاً أو ثانوياً بالفعل، فهي تحافظ أيضاً على ما هو جوهري بالنسبة للذات، وهو بحثها عن هويتها الخاصة (ص. 91). غير أن طموح /سيلاس/ الكاتب هو بالذات إدراك عالم لم تقع قراءته بعد ولم تجعله الكتابة بعد حدثاً موضوعياً، عالم بدون عنصر الذات الكاتبة المركزي. وهو ما يعني تفويض سلطة الذات الكاتبة المطلقة إلى مَحْفِلٍ آخر من محافل الخطاب، ألا وهو القارئ، الذي يضطلع من ثم بوظيفة جديدة، وهذه خاصية ثانية من خصائص عبقرية /كالفينو/

فالقارئ، في رواية /كالفينو/، وخلافاً لما هو شائع في روايات العصر الحديث الكلاسيكية التي تبرز على سطحها صورة القارئ (خاصة "جاك القدري" و"تريسترام شاندي" و"دون كيتشوت" لا يحضر كطرف يخاطبه المؤلف فيستشيره حول تتمة الحدث ويجادله حول دلالة النص، ولا يساهم فقط في كافة مراحل الكتابة بمناقشته لتكوُّن هذا النص، بل هو أيضاً مدعوٌّ بصفته قارئاً إلى تحمّل تبعات مجازفات الذات الكاتبة المجهولة التي قُدّر لها أن تختفي وتظهر باستمرار على امتداد الحكايات العشر المتقطعة التي تؤلف الرواية. فالقارئ الحسن النية لا يمكنه بعدُ الإبقاءُ على مسافةٍ بينه وبين ما يقرأه. فهو، منذ أن خاطبه الكاتب بصيغة المفرد رفعاً لكل كلفة، ومروراً بالنحوية المريبة لِـ "أنا" متعاوضة، وَجَدَ نفسه منخرطاً في دوامة الأحداث المَحْكِيَّةِ بشكل غير محسوس وأصبح، طوعاً أو كرهاً، ذاتاً تتعرض لسلسلة من الأحداث التي يبدو أن المؤلف انسحب منها. والمصير الوهمي لهذا القارئ الخيالي (Lettore che è Letto)(*) يكرّس ويخرق في آن واحد أجناساً أدبية تُعَدُّ بعدد الحكايات التي تتضمنها الرواية. فهو كذلك ينخرط في أحداث ثانوية تؤطره، أي مغامرة قارئ "حقيقي" (lettore che legge)(**)، ينتمي إلى عالم الواقع اليومي. هكذا إذن تبتدئ الرواية في مكتبة يتعرف القارئ في بهوها على قارئة تدعى /لودميلا/ وسرعان ما يجدان نفسيهما منجرفين عبر كافة محافل ومؤسسات عالم الأدب المعاصر الممكنة، بحثاً عن الكتاب الحقيقي، ذاك الذي توارى تحت ركام النسخ المزورة اللانهائي. ولا غرو أن /كالفينو/ قد نجح هنا في تحقيق مالم تستطع أية نظرية للتلقي تحقيقه إلا جزئيًّا، ألا وهو وصف سيرورة القراءة، تحديدها وتحريفها السحري معاً في كافة مراحلها بأسمى الأشكال، ابتداء من إجراءات التسويق وقرار النشر، مروراً بالصناعة والتوزيع والمقررات الجامعية والمجادلات الإيديولوجية والإحصاءات الحاسوبية وهكذا دواليك، وانتهاءً إلى الرقابة المطلقة وبالرؤيا القيامية النهائية لِفَنَاءِ كل واقع، فناءٍ يتحول بموجبه العالَمُ في الأخير إلى ورقة تخربشها كلماتٌ مبهمةٌ.

(*) "القارئ الذي قرأ" (المترجم).

(**) "القارئ الذي يقرأ" (المترجم).

ولعلّني بهذه القراءة أكون قد عللت لماذا أعتبر رائعة /إيطالو كالفينو/ هذه بمثابة شعريةٍ حقيقيةٍ تشمل كافة نظريات التكون والتلقي معاً. زد على ذلك أن الرؤيا القيامية في الحكاية العاشرة ليست آخر حلقة في الرواية. فسرعان ما أعقب "الشعورَ بعالم ما بعد فناء العالم" حوارٌ في المكتبة بين سبعة قرّاء يتبادلون خبراتهم ويكتشفون أن عناوين المقاطع العشرة المؤلفة للرواية تتآلف فيما بينها لتكوّن قصيدة يُقرأ بيتها الأخير في شكل سؤال لا جواب له: "أية حكاية تنتظر نهايتها هناك؟". وبما أن الأدب لا يحمل أية نهاية، فمن الجائز تصوّر نهاية سعيدة في حياة البشر يكون فيها "سريرُ الزوجيةِ الكبيرُ" الذي يضم القارئ والقارئة فضاءً يحتضن "قراءتيهما المتوازيتين"، وإذا كان /كالفينو/ قد افتعل نهاية سعيدة ساذجة كهذه، فلأنه يومئ إلى المعنى العميق لقصة حب بين القارئ والقارئة. ففي الوقت الذي أصبح فيه موتُ الذاتِ الحقيقةَ الأخيرةَ لما بعد البنيوية، فإن الروائيَ أَبى أن يُجارِيَ موقفَ مناهضةِ الحداثةِ المتحسّرَ على ضياع الأنا، وذلك بقلبه هذا المنظور بواسطة برهان مستفزّ، وهو أن الكارثة الحقيقية ليست في ضياع "الأنا"، بل في ضياع "الأنت". أما "قارئه المتوسط"، الذي منحه سمات /كانديد/ معاصر، فهو يكافئه بقارئة مثالية /بياتريس/ التي تحركها رغبة عارمة في المعرفة والتي تسبقه إلى العوالم الوهمية للقراءة وتسعفه على إتمام ولو قراءةٍ واحدةٍ -قراءة مشتركةٍ للنص الذي ليس، بالنسبة لكل من القارئْين المتحابّين، سوى جسدِ الآخر. في حين يعرّف /كالفينو/ قارئته المثالية بعبارةٍ هي تنويعُه الخاصُّ على "ميثاق المروءة" عند /سارتر/، عبارة تسمح بمجاوزة جدلية الكتابة والقراءة وبالتوفيق بين هذين الأَخوين اللذين كانا قديماً عدوّين، أي التكوّن والتلقي، وهي قوله، "أنا أنتظر من القرّاء أن يقرأوا في كتبي ما لم أكن أعرفه. لكنني لا أتوقع ذلك إلاّ من قرّاء يتوقعون قراءة ما لم يكونوا أيضاً يعرفونه" (ص. 198).

الفصل الثالث

جمالية التلقّي والتواصل الأدبي

I

منذ 1966، لم تتوقف جمالية التلقي، المعروفة باسم "مدرسة كونسطانس"[(1)] عن التطور لتتحول إلى نظرية للتواصل الأدبـــي. وينحصر موضـــوع أبحاثهـــا في التأريخ الأدبـــي باعتباره إجراءً يوظف ثلاثة عناصر فاعلة هي المؤلّـــف والعمـــل الأدبـــي والجمهور، أي عمليةً جدليةً تتم فيها دائماً الحركة بين الإنتاج[(2)] والتلقي بواسطة التواصل الأدبـــي.

ويعني مفهوم "التلقي" هنا معنىً مزدوجاً يشمل معاً الاستقبال (أو التملـــك) والتبادل. كما أن مفهوم "الجمالية" هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال وكذا بفكـــرة جوهر الفن القديمة ليحيل، بدل ذلك، على هذا السؤال المهمل منذ عهد طويـــل: كيف نفهم الفن بتمرّسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج - التلقي - التواصل، كافة تجلّيات الفن؟

ولئن كانت كلمة Rezeptionsästhetik الألمانية توحي للأسف بسوء فهـــم محتوم، فإن كلمة Réception الفرنسية أو Reception الإنجليزية لا تُســـتعمل إلا في لغة الصناعة الفندقية. غير أن كثرة تداول هذا المبتكَر المعنوي في النظريـــة الجماليـــة

---

(1) من أعمال هذه المدرسة المترجمة إلى الفرنسية: Wolfgang Iser: "L'Acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique", Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985.- Hans Robet Jauss: "Pour une esthétique de la réception", Paris; éd. Gallimard, 1978.- Hans Robert Jauss: "Pour une herméneutique littéraire, Paris, éd. Gallimard, 1988. وقد خصصت مجلة Poétique الفرنســية عدداً لـــ "نظرية التلقي في ألمانيا" (العدد 39، شتنبر 1979) (المترجم).

(2) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب.

العالمية تستدعي التدقيق في استعمالها. فالتلقي، بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد. إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو"استجابته" له). فباستطاعة الجمهور (أو المرسَل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاءُ باستهلاكه أو نقدُه أو الإعجابُ به أو رفضُه أو الالتذاذُ بشكله أو تأويلُ مضمونه أو تكرارُ تفسيرٍ له مسلّمٍ به أو محاولةُ تفسيرٍ جديد له. كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن يُنتجَ بنفسه عملاً جديداً. هكذاً إذن تُستنفد السيرورةُ التواصليةُ للتأريخ الأدبي: فالمنتج هو أيضاً ودائماً "متلق" حين يشرع في الكتابة. فبواسطة كافة هذه الطرق المختلفة، يتشكل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقع (أو السنن الأولى) الذي يفترضه العمل وأفق التجربة (أو السنن الثاني) الذي يكمّله المتلقي.

إن المصادرة المنهجية التي تريد جمالية التلقي إقرارها في كل تأويل ذي طراز علمي ترتكز على التمييز بين أفق الأثر المتضمن في العمل الفني وأفق تلقّيه الراهن. ذلك أن من الواجب القيام بهذا التمييز إذا كنّا نريد فهم شبكة البنيات التي تشرط أثر هذا العمل والمعايير الجمالية التي اعتمدها مؤوّلوه في مراحل مختلفة من تاريخ الأدب. ويُعتبر إدراك التواصل الأدبي، الذي يضمره ما يُدعى "الظواهر الأدبية"، غايةً تستهدفها أبحاث جديدة تتطلب نظريةً أدبيةً كفيلةً باعتبار التفاعل بين الإنتاج والتلقي ضمن تحليل سيرورات التلقي. فبواسطة هذا التفاعل، يتم التبادل الدائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراء، بين تجربتي الفن الحاضرة والماضية. ففي مقابل تقليد الأبحاث التاريخية التي من نوع "مصير الأدب أو الأديب الفلاني"، تعيد جمالية التلقي للدور الفعال الذي يخص القارئَ كاملَ قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر التاريخ. ومن جهة أخرى، لا ينبغي خلط جمالية التلقي بسوسيولوجية الجمهور التاريخية التي ينحصر اهتمامها في تحولات ذوقه ومصالحه أو إيديولوجياته. إن جمالية التلقي، بمعارضتها لهذين المنهجين اللذين يختزلان التأريخ الأدبي إلى علاقات سببية أحادية الجانب، تتشبث بتصور جدليّ: فهي ترى أن تاريخ تأويلات عمل فني ما هو تبادل تجارب أو، بتعبير آخر، تحاور وترابط بين مجموعة من الأسئلة والأجوبة.

II

في الستينات، كان الأمر يتعلق بتحويل النظرية الأدبية، وفقاً لنموذج المباحث المنطقية، إلى منهج وصفيّ ومُقَعِّدِ الاستنباط "يتجاوز التأويل". فجاءت جمالية التلقي لتعارض هذا الاتجاه الذي ما يزال غالباً، جاهرةً بعقيدتها التأويلية ودائرةً في فلك علوم المعنى. غير أن عودتها إلى التأويل بهذا الشكل لا تعني إطلاقاً تخلّيها عن مكاسب المقاربة البنيوية ولا احتفاءها من جديد بمثالِ تأويلٍ محايثٍ يكفي الباحثَ أن يَمَّحِيَ فيه ليدرك موضوعيةً مزعومةً. إن التأويل، حسب جمالية التلقي، يقضي بالأحرى أن يسعى الباحث إلى السيطرة على مقاربته الذاتية بالإقرار بالأفق المحدد لوضعه التاريخي. وهذا التصور يؤسس تأويلية تفتح الحوار بين الحاضر والماضي وتدرج التفسير الجديد ضمن السلسلة التاريخية لتفعيلات المعنى. ولهذه الغاية، يتعين اليوم تطويرُ تأويليةٍ أدبية جديدة تراعي، حسب نماذج النظريتين اللاهوتية والقضائية، الإجراءات الثلاثة التي تؤلف جميعاً فعل الإدراك، ألا وهي الفهم والتأويل والتطبيق.

إن اللاهوت والقضاء، وهما جاران لنا في حقل العلوم النصية، قد أحرزا تقدماً كبيراً في مضمار التفكير التأويلي المرافق لممارستهما التأويلية، لدرجة أن إسهام التأويلية الأدبية التقليدية في الجدل الدائر حالياً حول التأويلية العامة قد تقلص ليتحول كما سبق لِـ/ بيتر تسوندي أن قال في 1970، إلى دور ضعيف ودنيء. بل إن ارتباكها يتأكد حين يُطلب منها أن تصوغ نظريةَ فهمٍ خاصةً بها تتلاءم والخاصية الجمالية للنصوص الأدبية. وقد كانت هذه المسألة تُتَلافَى، في التقليد الجامعي، إمّا بإحالتها على البلاغة، بحكم اختصاصها بقضية آثار الخطاب

الأدبي، وإما بإحالتها على النقد الأدبي، بحكم اهتمامه بقضية القيم الجمالية. صحيح أن هذه المسألة قد طرحت بصيغة أخرى منذ بداية القرن العشرين حين أثارت مدرسة الشكلانيين الروس فكرة "أدبية" الأدب أو حين اهتمت أسلوبية /ليو سبتزر/.[1] بقضية نقد الجمال. لكنهما لم تفكرا معاً في تبرير منهجيهما التأويليين بواسطة منهج هيرمينوطيقي. وسنلاحظ أن هذا الغياب لنظرية خاصة بالفهم، لا بل هذا الموقف المناهض لكل تأويلية سيميز فيما بعد الشعرية اللسانية أو السيميائية الجديدة وكذا نظريات الكتابة واللعب النصي والتناصّ. وقد صادف كتاب /سوزان سونطاغ/ الذي لا يخلو عنوانه من مغزى وهو "ضد التأويل" (1966)، نجاحاً كبيراً لأنه كشف عن التناقض بين الأدب الحديث والتأويل التقليدي، هذا التأويل الذي يختزل المعنى المتعدد للعمل المفتوح إلى معنى واحد يُزْعَمُ أنه موضوعيّ، لكنه متوار خلف النص، ومن ثم يهمل لا محالة البنية الجمالية التي تميز معظم النصوص المؤلفة في أيامنا هذه. وقد ترسخ منذئذ في الوعي النقدي رأي مسبق مفاده أن التأويلية لا تعدو كونها مذهباً عتيقاً معفىً عليه ومستعصياً على الإدراك، مذهباً يتم تسخيره لغرض إيديولوجي هو توطيد السلطة التي يمارسها التقليد على الحاضر.

غير أن /سوزان سونطاغ/ أغفلت أن هجومها العنيف على تبسيطية التأويل الوضعي قد سبق أن شنّه عليها بعنفٍ أشدّ الجدلُ الهيرمينوطيقيُّ في ألمانيا. فمنذ 1966، استعارت جمالية التلقي من /هانس كَيورك كَادمر/ فرضيات فلسفته التأويلية لتعارض خاصيةَ الموضوعيةِ في مناهج التأويل المتداولة في تدريس الأدب ولتكشف كذلك عن أوهام النزعة التاريخية التي تضطر المؤولَ إذ توصيه بـ "العودة إلى الأصول" وبـ "الوفاء بالنص"، إلى عدم تقدير حدود أفقه التاريخي وإلى عدم معرفة ما يوجبه عليه تاريخُ تلقي النصوص وإلى اعتبار عمل السابقين

---

(1) قد تجاوزت نظريةُ ممارسة التأويل الضمنيةُ عند /ليو سبتزر/ وهي تفتقر إلى النسقية ويتعذر تقليدها - تجاوزت إلى حد بعيد تأملاته الهامشية حول الدائرة الهيرمينوطيقية. انظر تقريظ /ج. ستاروبنسكي/ في كتابه: "العين الحية II: العلاقة النقدية"، باريس، ص. 34-81.

مجرد سوء فهم، مع احتمال أن يعتقد هذا المؤولُ بأنه مرتبط أخيراً بعلاقة خاصة ومباشرة مع النص الذي يتوهم أنه الوحيد الذي يدرك معناه الحقيقي. ففي مقابل هذا التصور، تحرص جمالية التلقي على تحديد معنى النص بالسلسلة التاريخية لتفعيلاته وعلى الإقرار بتساوق التأويلات المختلفة عوض تشويه التأويلات السابقة.

إن المبدأ الهيرمينوطيقي، الذي يستلزم الإقرار بتحيزٍ ملازمٍ لكل تأويل، ليس الإرث الوحيد الذي تَدين به التأويليةُ الأدبيةُ لأختها الفلسفية. ذلك أن هيرمينوطيقا /كَادمر/ تحثها، إضافةً إلى ذلك، على تطوير فعل الإدراك من خلال لحظات الفهم- (Verstehen) والتفسير (Auslegen) والتطبيق (Anweden) الثلاث. إلاّ أن التأويلية الأدبية تعاني، بخصوص ذلك، تأخراً كبيراً بالنسبة إلى نظيرتيها. بالفعل، لم يغفل اللاهوت والقضاء أبداً "أن شيئاً ما يحدث دوماً ضمن سيرورة الفهم شبيهاً بالتطبيق على الوضع الراهن لمؤول النص المطلوب فهمه". أما فقه اللغة والأدب، فهو وحده الذي حوّل منهجيته إلى التأويل منذ النزعة التاريخية، بحيث لم يعد يهمه توضيح الفهم الجمالي، كما أهمل مسألة التطبيق التي أعتبرها مجرد سذاجة تعليمية. غير أن فعل الفهم بالنسبة لعالم اللاهوت ينتهي بالوعظ الأخلاقي، وهو بالنسبة إلى القاضي ينتهي بإصدار الحكم. فالنص الديني أو النص القانوني لا يتطلب فقط فهمه تاريخيّا. ذلك أن على النص الديني، بما هو رسالة خلاص، أن يُفهم في كل حالة واقعية خاصة بكيفية جديدة. كما أن على دلالة قانون ما أن تتحقق في تطبيقه في كل حالة جديدة. فلماذا إذن تقتصر التأويلية الأدبية على إعادة بناء ماض "كما كان في الواقع" أو على وصف نص من أجل متعة "وصفه كما هو في ذاته" المتواضعة؟ إن عليها أن تقرّ بأن التطبيق جزء لا يتجزأ من الفهم وأن توحّد، ضمن التجربة الجمالية، بين لحظات الفعل الهيرمينوطيقي الثلاث، هذا إذا كانت تريد، مثل نظيرتيها، أن يفضي عملها إلى لحظة التأويل المحسوسة، أي إلى الحكم الجمالي والتاريخي.

III

لاشك في أن نظريات التلقي والتواصل الأدبـي، التي طورهـا مجموعـاتُ بحْثٍ في كل من جامعتي كونسطانس وبرلين الشرقية، ليست ظاهرة منبثقة فقـط من تقليد علمي ألماني. فلئن كانت هذه النظريات -التي نؤمل أن يتمخض عنـها "إبدال جديد" وأن تؤدي إلى استئناف الاهتمام بالدراسات الأدبية الذي انعـدم بعد الحرب -قد ترتبت عنها نتائج غير متوقعة، فلأنها كانت حلقـة في سلسـلة انقلاب أعم فرض نفسه في تاريخ العلوم الإنسانية في منتصف السـتينات. فقـد عاصر ظهور جمالية التلقي تحولاً أعاد النظر في إبدال مهـيمن آنـذاك، ألا وهـو البنيوية ذات الاتجاه اللا تاريخي، واستدرج علوم اللغـة والسـيمياء والاجتمـاع وغيرها إلى صياغة تصورات متقاربة مرصودة إلى نوع من التلاقي في مشروع بناء نظرية شاملة للتواصل الإنساني.

لقد أثارت البنيوية (التي بوأتها اللسـانياتُ أولاً ثم الأنثروبولوجيـا لاحقـاً منـزلةَ "خطاب منهجٍ كلّيٍّ") نقداً انصبّ خاصة على مسـلّماتها الآتيـة: أوّلاً، انغلاق الكون اللغوي وعدم إحالته على أي مرجع ومن ثم انقطاعه التـام عـن الواقع. ثانياً، انفصال أنساق الأدلة عن الذات، أي عدم ارتباطها بعـاملي إنتـاج المعنى وتلقّيه. ثالثاً، إضفاء قيمة أونطولوجية على مفهوم البنية، ومـن ثم تشـييئه وتجريده من كل وظيفة اجتماعية. رابعاً، اختزال وظائف التواصل الذرائعيـة إلى لعبة المنطق الصوري التركيبية. ولقد كانت لهذا النقد آثار في علوم أخرى: فقـد أعادت النظرية الأدبية للقارئ والسامع والمشاهد (أي" المتلقي") كامل حقـوقهم، وشرعت اللسانيات في استبدال الجملة بالنص وفي تطوير تداولية "أحداث اللغـة"

والمقامات التواصلية، واقتربت السيميائيات من صياغة تصور للشفرات أو حتى للنصوص الثقافية، وجددت الأنثروبولوجيا الاجتماعية النظر إلى مسألة الذات والأدوار والمؤسسات الاجتماعية، وانتعشت السوسيولوجيا الظاهراتية لتأخذ على عاتقها مسألةَ تشكّلِ المعنى، وتم أخيراً تجاوز المنطق الصوري بواسطة منطق تعليمي إعدادي يقوم فيه الاستدلال على مبدإ الحوار. ولاننسى أن السيبرنيطيقا أونظرية الإبلاغ قد فرضت نفسها في سنوات الستين هذه على نحو أصبحت معه وكأنها "علم الخلاص" المؤهل أكثر من غيره لاختزال معضلات التواصل الإنساني المعقدة إلى أبسط الحلول. لكن هذا الأمل كان خادعاً كما يقرّ بذلك مكرهاً علم الجمال الإبلاغي الذي ظل عنصر "التواصل" بالنسبة إليه قيمة جمالية سلبية.

وتشترك جمالية التلقي مع نظريات ما بعد البنيوية، التي طورها النقد الأدبي في فرنسا منذ 1968، في عدد من القضايا كمفهوم "العمل المفتوح" (أو Opera aperta بتعبير /أومبيرتو إيكو/) ورفض مركزية العلم وردّ الاعتبار للذات وإعادة تقييم النص الأدبي من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي. إلاّ أن النظريات الأدبية الألمانية تتميز عن نظريات الكتابة في فرنسا في كون هذه الأخيرة توحي بأن تكوّن المعنى لا ينشأ إلاّ من الإنتاجية العاكسة التي تمثلها لديها الكتابة، في حين تفسر الأولى التشكل الدائم للمعنى بالتبادل (أو التفاعل) بين نشاطي الإنتاج والتلقي الأدبيين. أليس من الواجب إذن أن تنضاف إلى الخطوة المنهجية الأولى، التي قادت الطليعة الفرنسية كذلك إلى استبدال "العمل" بـ "النص"، خطوةٌ منهجيةٌ ثانيةٌ يتم بها الانتقال من الذات التي تكتب إلى الذات التي تقرأ وتحكم، ما دام الأمر يتعلق باعتبار الأدب في آن واحد سيرورة تواصل وإبداع لمعايير اجتماعية؟ لابدّ إذن من تصور التواصل الأدبي كمجال للتذاوت. فلن يمكنه أداء وظيفته الاجتماعية إلاّ إذا تم الإقرار بالعلاقة الحوارية بين النص ومتلقّيه وكذا بين هؤلاء المتلقّين أنفسهم، وإلاّ إذا تم العدول عن اعتبار التجربة الجمالية التذاوتية مجرد "متعة نصية" أحادية الجانب يستشعرها القارئ، حسب تعبير /رولان بارث/ في "جنة منعزلة من الكلمات".

IV

إذا اعتبرنا أن الروائع الأدبية، من عصر النهضة الإيطالية إلى المثالية الألمانية، قد تم تصورها وفق نموذج "المقايسات بين القدماء والمحدثين" الذي أوصى به /بلوتارك/[1]، أمكننا القول إن الدراسات الأدبية في تلك الفترة قد حققت علماً مقارنياً قبل اكتماله. وقد كانت هذه المقايسات تنم عن حاجة تتعدى الجهر بالعقيدة الفيلولوجية إلى البحث عن معاييرِ جودةٍ كانت ما تزال تجمع بين فكرتي الحسن والصلاح، بين الجمال والأخلاق، وكانت أساساً لشعار مذهب مفكري النهضة الأوروبية في إحياء الآداب القديمة: Lectio Transit In Mores[*] وبحلول النزعة التاريخية في العصر الرومانسيّ، تم الكفّ عن هذا التطبيق الإنسانوي للتواصل الأدبي ومن ثم العدول عن أسلوب المقايسة والمقارنة التاريخي من حيث كونه نهجاً يُعنى بما هو فردي وشخصي في التاريخ. فكيف نستطيع اليوم التوفيق بين المعرفة التاريخية وضرورات التواصل الأدبي؟ لا شك عندي في أن تحقق هذا التوفيق كفيل بتجديد مباحث الأدب المقارن.

ولقد ظل هذا العلم، الذي أُسِّسَ بغاية التعويض عن عزلة الآداب القومية، خاضعاً لمدة طويلة للمنهجية الوضعية ولتاريخ الأفكار أو للنزعة الشكلية، بحيث تم إقصاء الاهتمام المشروع بإعادة طرح مسألة التواصل الأدبي. إن تعريف الأدب المقارن، مع /جون - ماري كاري/ (1951)، بأنه "دراسة العلاقات

---

(1) انظر كتابي المترجم إلى الفرنسية بعنوان: "Pour une esthétique de la réception ص. 180 وما يليها.

(*) "العبرة في الأخلاق" (المترجم).

الروحية بين الأمم والروابط بين الأفعال" يؤدي إلى بقاء تجربة التواصل الأدبي المعيشة متوارية تحت مجموعة من "الظواهر الأدبية" وإلى إغفال وجود ذوات فاعلة وراء العلاقات الموضوعية أو "الروحية" تحقق التبادل الأدبيّ بالتلقي كما بالتأويل، وبالانتقاء كما بإعادة إنتاج الأدب السابق. إن مؤلفي تلك "المقايسات"، الموصوفة بأنها "سابقة للعلم"، هم من يستطيعون تعليم العديد من مقارنيّي اليوم أن كل مقارنة في التأريخ الأدبي تحتاج إلى Tertium comparationis[*]، أي إلى معيار نظري. وهذه المعايير لا تتفرع مباشرة من موضوعات المقارنة، بل تحصل من الفهم القبلي ومن الاهتمام اللا واعي أو المستخفي غالباً على المؤول، ذلك الاهتمام الذي يتعين على هذا المؤول تجليته بواسطة تأمله التأويلي وكذا إدراجه بوعي ضمن عملية المقارنة، وذلك إذا كان يريد لتحليله أن توجهه قضية غير متنازع فيها، وليس فكرة مسبقة.

إن التأويل المقارن للثقافات القديمة والحديثة لم يكن، بالنسبة لمعتنقي النزعة الإنسية ولفلاسفة عصر الأنوار، غاية في حد ذاته، بل وسيلة لتصور ووصف مثل أعلى للمجتمع في الحاضر وفي المستقبل. ففي "مقايسة القدماء والمحدثين" (1697-1688) وهو كتاب مبخوس القيمة ظلماً في تقليد الأدب الفرنسي - أراد مؤلفه /شارل بيرو/ التأكد من مدى تقدم عصر الملك /لويس الرابع العشر/ على معايير الجودة في الثقافة القديمة، وانتهى به البحث، رغم نيته الأصلية، إلى الإقرار بخاصية تَضادِّ العالمين التاريخيين.

أما كتاب"تاريخ الفن القديم" (1764) الذي ألّفه /وينكيلمان/ ليعارض به دعوى الفنون الجميلة عند المحدثين، فلم يكن يستهدف فحسب إبراز فكرة "الجمال"، من خلال تطورها المنجز عند القدماء، باعتبارها وحدها ما ينبغي تقليده، بل كذلك، ومن خلال تأويلات جديدة لفكرتي "الأسلوب الراقي" أو "الأسلوب الجميل"، جعل معاصريه يعاينون الطوباوية الجمالية لرغادة العيش في المجتمع.

(*) "طرف وسيط" (المترجم).

أما /روسو/، في نقده للحضارة الحديثة، فقد توسل بالمقايسة بين المدينة القديمة والدولة الحديثة ليكشف عن مصادرات "العقد الاجتماعي" وعن إطاره التجريدي بواسطة استحضار الحياة الجمهورية الحقيقية.

في حين سعى /فريديرش شلكَل/ وَ/شلر/، في كتاباهما المؤرخة بـ (1797)، إلى إيجاد حلّ لمسألة "الصراع بين القدماء والمحدثين"، وذلك بوضع فلسفة تاريخية لفن مستقبليّ ينجم عنها برنامج جمالي للعصر الرومانسي، انطلاقاً من التمييز التاريخي بين العهد القديم والعهد الحديث.

إن تقدير علم المقارنة اليوم بعلم المقايسة القديم يكشف عن تواضع أهداف الأول وكفاف مشروعاته. فحتى ذلك المشروع الكبير والشهير الذي عنوانه: "التاريخ المقارن للآداب باللغات الأروبية "[1] يبدو لي دائماً أنه يتعرض لخطر تشييد متحف وهميّ للأدب الكونيّ، بحكم افتقار هذا المشروع لغاية تتعدى المقارنة المنهجية. وفي نظري أن تفادي هذا الخطر يقتضي تجديد مسألة التواصل الأدبي، وهو ما يستتبع السعي لإعادة بناء علاقات "التلقي" والتبادل بين الأمم كما بين حقب الماضي والحاضر التي أتاحتها دائماً تجربة الفن والتي تعاكس غالباً الإكراهات الدينية والسياسية، وذلك خلف علاقات التأريخ الأدبي التقليدي المشيأة.

---

(1) انظر تقرير /إ. شيفلريل/ عن المؤتمر الثامن للجمعية الدولية للأدب المقارن في Revue de la littérature comparée، 1978، ص. 482.

V

إن مهمةَ تَصَوُّرِ تاريخٍ للآداب في شكل سيرورة تواصلية تتطلب أولاً إعادة بناء الدور الفعّال الذي يخص الفهم في علاقات "التلقي" والتبادل الأدبيين. وهذا الافتراض الهيرمينوطيقي" Quidquid Recipitur, Recipiturad Modum Recipientis"(*): يعتبر أقدم مما يتصور. وفي هذا الصدد يمكن لجمالية التلقي أن تستجير بسلطة /سان طوما/ الجليلة. إن قبول هذا المبدإ كفيل بجعلنا ندرك لماذا بعض مقولات التأريخ الأدبي التقليدية، مثل الأصل والأثر والنموذج والمصير (Nachleben) والإرث الخ. تبقى غير كافية وتستوجب التعبير عنها بعلاقات جدلية حين يتعلق الأمر بفهم تاريخ التواصل الأدبي. كما أن التسليم بالدور الفعال للمتلقّي يستتبع من جهة أخرى الإقرار بأن كل فعلِ تَلَقٍّ يفترض اختياراً وتحيزاً إزاء التقليد السابق. ذلك أن أي تقليد أدبي يتشكل بالضرورة ضمن سيرورة تتحقق بين مواقف متعارضة من قبيل التملك والرفض، صيانة الماضي وتجديده الخ.

وتمتلك الخطوة المنهجية، التي تقود من السرد الأحادي البعد إلى تصور جدلي للتأريخ الأدبي، ميزةَ كونها تُبرز سِجلاً كاملاً من العلائق التواصلية التي بقيت متوارية خلف تتابعاتٍ مختزَلَةٍ إلى علّيةٍ بسيطةٍ. إن بالإمكان اليومَ تَبَيُّنَ مجموعةٍ جد مميَّزة من أنماط التلقي وأشكاله هناك حيث لم يكن بالإمكان سوى معاينةِ ارتباطاتِ مصدرٍ أو نموذجٍ أحاديةِ الجانب. ويقترح /ديونيز دوريزين/ الذي أقرّ وأبرز في أبحاثه، وبالتزامن مع أبحاث أخرى أنجزت في جامعتي كونسطانس وبرلين

(*) "مهما يكن الموضوعُ المتلقّى، فهو يُتَلَقّى وفق ذهن المتلقّي" (المترجم).

الشرقية، الدور المهيمن الذي يؤديه المتلقي في جميع مستويات تَشَكُّلِ التقاليد الأدبية - يقترح تمييز أشكال التلقي حسب السّلّم الآتي: التذكر والإيحاء والاستعارة والمحاكاة والتكيف والتنويع. ومن جهة أخرى، يرجع الفضل إلى /هارولد بلوم/ في وضع نظرية تأويلية تسمح باستبدال أسطورة "الرواد" الأدبية بجدول كامل من مقولات "سوء الفهم الإبداعي (Creative misreading) ومن ثم، فإن العلاقة بين المؤلفين الكبار تُفَسَّرُ في هيئة (Revisionary ratios) أو بالأحرى في شكل أجوبة يقدمها الشعراء الأبناء للأسئلة التي تركها الشعراء الآباء مفتوحة، ونقصد بها: التقويم أو التحويل (Clinamen) والتكملة التضادية (Tessera) والإلغاء (Kenasis) والتصعيد (Oskesis) والعودة إلى المعنى الأصلي الضائع (apophrades) أو الاختراق ذا العواقب غير المتوقعة.(Demonization)

وليس ترهين النصوص المعيارية في مختلف أشكاله ولا الحوار بين كبار المؤلفين وحدهما اللذان يستعيدان ديناميتهما التاريخية بواسطة جمالية التلقي. فالأساليب والأجناس والأحقاب "والنهضات"، التي يعدّها البحث الوضعي ظواهر ناجزة ومغلقة، تظهر أيضاً من جديد في الأفق المتحرك لدلالتها الحَدَثِيَّةِ وتستوجب إعادة تأويلها بحسب الوضع المتحول للمؤولين. فليست العصور الأدبية مثلاً "أحداثاً" ذات دلالة موضوعية وقابلة للتحديد على نحو نهائي، بل هي ظواهر تاريخية فوق سيرورة لاتنقضي من الدلالات. إن معنى عصر أدبي ما ينكشف في التفعيلات المتعاقبة لِـ "اندلاله" (بلغة بارث)، تلك التي تنتج في آن واحد من الحدث التاريخي ومن أثره في لحظات مختلفة والتي يمكن بالتالي إعادة بنائها عبر تاريخ تلقّيه بدء من أول تلقياته وانتهاءً بتأويله الراهن. فمن أجل فهم الرومانسية مثلاً انطلاقاً من وضعنا التاريخي الراهن، ينبغي ألاّ ننظر إليها من حيث هي عصر مغلق ومتجانس كما تفعل كتبنا المدرسية. إن التساؤل عن دلالة الرومانسية بالنسبة إلينا اليوم يقتضي منا الاعتماد في آن واحد على بياني 1802 و1827 الأدبيين وعلى أشعار/ نوفاليس/ أو /فيكتور هوغو/ مثلاً وعلى النقد الذي كتبه /مالارمي/ أو /فاليري/ عن الرومانسية. كما أن علينا أن نتأكد بأنفسنا من اشتراطات فهمنا الراهن المتحصّل من معيار جمالي يقلّل من قيمة كل شعر

رومانسيٍّ المنـــزع (لنتذكر نجاح "Strukturen der modernen lyric" للشـــاعر /هوغو فريدريك/ والمنجرف اليوم في موجةٍ رومانسيةٍ جديـــدةٍ ينبغـــي توضيـــحُ تَكوُّنِها. ويجب أخيراً مقابلة تفعيلات الرومانسية في التقاليد الأدبية السائدة بتاريخ تلقّيها في الآداب السلافية وغير الأوروبية. فبما أن التواصل الأدبـــي سيرورة تختار ضمنها الذات المتلقية باستمرار ما يهمها ويلذُّ لها من بين ثروات الماضي أو الآداب الأجنبية، فإن مسألة تحديد ما تم تلقّيه وما تم رفضه (لماذا مثلاً تمت قراءة نصـــوص /جون بول/ أو/أ. ت. أ. هوفمان/ ومحاكاتها مباشرة خارج ألمانيا، بينما لم يَعـــرف شعراء آخرون مثل/ نوفاليس/ أو /أيشندورف/ سوى نجاح بطيء؟) تثير بالـــذات قضايا موحية ذات صلة بالتفعيل التاريخي لمعنى عصر أدبـــي ما.

إن المثال المستشهد به يسمح لنا باستخلاص نتيجتين أولاهما أن جمالية التلقي ترفض مفهوم "العصر" بمدلوله الهيجلي، وهو أنه تعبير عن الروح الموضوعية، لا بل تصوّرٌ لاتحاد رمزي لكافة التجليات المتزامنة. ففي رأيها أن أسلوب أو نمط عصـــر أدبيّ ما لا يعدو كونه معياراً جماليّاً مهيمناً يُبرز اللاامتزامن ضمن كافة التجليـــات الحادثة في زمن واحد في مجال التعبير الفني. ويمكن لظهور أسلوب أو نمط جديـــد ذي تأثير قوي أن يستبعد المعيار الجمالي السائد إلى حينئذ ليصبح في عداد الماضي الأدبـــي، بحيث يمكنه أن يجعل هذا المعيار نسيّاً منسيّاً أو ينيطه بمهمة ثانوية ضمن المعيار الجمالي الجديد (وهذه على سبيل المثال حالة الرواية الواقعية التي تحيل، منذ /فلوبير/ وبأشكال مختلفة، على الرومانسية البائدة). أما النتيجة الثانيـــة، فهـــي أن جمالية التلقي تتعارض مع تصور للتقليد الأدبـــي يكون، حسب العقيدة الإنسية أو فلسفة التاريخ الماركسي الحديثة، نوعاً من "الكنـــز" الحاضر باستمرار وغير المحدد بزمان ""The House of beautiful، ومع تصور التراث الثقافي بما هو مادة دوماً متنامية وجاهزة للاستعمال. وهاذان التصوران يفضيان إلى كليـــة يتفـــانى الأدب المقارن في احتوائها ضمن مبحث تاريخي تركيبـــي عنوانه "الأدب العـــالمي". إنّ التقليد الأدبـــي، في حسبان جمالية التلقي، لا يسعه أن يكون موضوع بحـــث إلاّ إذا أقرّ بتحيز وجهة النظر وسلّم بمبدإ الاختيار المستمر باعتبارهما شـــرطين لكـــل تواصل أدبـــي. فهو لا يشذّ عن القانون الذي يتحكم في كل عمل تاريخي والذي

يحثّ المؤرخ على العدول عن ذلك الطموح المستحيل المـــوهم باســـتطاعة إدراك التاريخ في كليته - وهو العدول الذي يتم التعويض عنه بسخاء، في نظر /كريـــل كزك/، بواسطة استعداد الإنسان الفطري لتجديد ماضيه من خلال "تجميع تاريخي تدمج به الممارسة الإنسانية عناصر الماضي وتنعشها باحتوائها".

VI

إن أية نظرية للتواصل الأدبي مطالبة اليوم بالمبادرة إلى نقد "المتحف الخيالي" وميطافيزيقيته الضمنية، أي الجمالية "الأفلاطانوية"(*)، التي تقضي بأن كل فن عظيم يتسم بجاهزية دائمة وحضور مباشر. ولقد زعزعت المجادلاتُ النظريةُ في الستينيات، التي هيمن عليها تَلَقٍّ جديدٌ للماركسية والفرويدية، الاقتناعَ الإنسيَّ الذي يمنح للفنون سلطة غير محدودة تسمح لها بإقامة التواصل بين البشر عبر جميع الأزمان وكافة الحدود. وقد أمكن على الأقل استخلاص هذه النتيجة من الجدل حول الإيديولوجيات والمناورات المترتبة عنها، وهي أن التقليد الأدبي منوطة به دائماً هذه السلطة المزدوجة، وهي نقل بطولات الإنسان وآلامه وتخليدها وكذا إخفاؤها وإخضاع الفن لمصالح استبدادية. لكن ينبغي ألاّ ننسى أن التواصل الأدبي، بعكس كل تحذُّرٍ متعلقٍ بجميع الإيديولوجيات، لم يتم أبداً إخضاعه تماماً للإيديولوجيات السائدة في الدول والكنائس. فتاريخُ الأدبِ والفنونِ الجميلةِ هو في الآن ذاته تاريخ تبعية وتمرد غريزي للتجربة الجمالية: هنا يستطيع الإنسان، بفضل نشاطي الإبداع والتلقي، أن يجعل كافة وظائف العمل الإنساني الأخرى شفافة وأن يرفعها إلى مستوى التواصل الذي يسمح بالكشف عن تمرسه بالعالم رغم المسافات الزمانية والمكانية والثقافية.

لقد كانت جمالية التلقي في بداياتها ما تزال تلوح في شكل جمالية الفن المستقل، متعلقةً بتلك الآثار الفنية التي تتجاوز، بفضل قيمها التجديدية أو السلبية، أفق توقع جمهورها الأول والتي تبتعث فيما بعد، وبفضل اكتمالها الدلالي، تاريخاً

(*) ترجمة لـ Platonisante، وهي صفة تشويه للأفلاطونية (المترجم).

تأويلياً غنيّاً. وبقدر ما كانت مسألة وظائف الفن الاجتماعية تفرض نفسها من جديد، كان على حقل الأبحاث أن ينفتح على تقاليد أدبية سابقة ولاحقة لحقبة الفن المستقل ومُجَاوِزَةٍ لفكرة "الأثر" الإنسية وحتى للتواصل الأدبي في سعة كافة وظائفه، دون استبعاد مبدإ "Delectare et prodesse"(*) الذي فقد حظوته منذ مذهب "الفن للفن" وتم ازدراؤه في أيامنا باسم "أدب الاستهلاك". وهذا الأدب، شأنه شأن الأدب الشفهي، لا يوجد إلاّ في شكل "Plurale tantum"(**)، أي في هيئة "سلسلة" و"حركة" لا تستطيع الجمالية التقليدية إدراكهما بحكم اهتمامها بـ "Singulare tantum"(***) في الروائع الأدبية. لذا، وجب الكشف من جديد عن التواصل الأدبي ضمن التجربة المعيشة للفن واستبدال أونطولوجية الأثر بدراسة الممارسة الجمالية، وهو المشروع الذي دشنه /تجون ديوي/ و/خ. موكاروفسكي/ و/ميكيل دو فرينا/ لكن هؤلاء لم يتمثلوا تاريخ الممارسة الجمالية في أبعادها الأصلية الثلاثة التي أراها (والتي وصفتها في كتابي "Ästhetische erfahrung und literarische hermeneutik" (1977)، وهي الإنتاج (Poiesis) والتلقي (Aisthesis) والتواصل (Catharsis) بيد أن نظريتي عن التجربة الجمالية تتوافق مع نظرية /موكاروفسكي/ في حدود كونها تعرّف الوظيفة الجمالية بما هي مبدأ فارغ، لا بل مفارق، يسمح بتنظيم وتنشيط كافة وظائف عمل الإنسان في العالم اليومي الأخرى. إلاّ أنني أضيف إلى نظرية الدليل الجمالي هذه، الذي يجعل وقائع العالم المعيش غيرِ الْمُنفِذَةِ شفافةً، أن الوظيفة الجمالية، بعكس الوظيفة النظرية، تبقى متجذرة في المتعة الجمالية التي تفتح التفاعل التواصلي من حيث هي تلذذ بالذات ضمن لذة الآخر. وبينما لا تتكون الوظيفة الجمالية، حسب /موكاروفسكي/، إلاّ بمقابل إنكار وظيفتي "الممارسة" و"التواصل"، فإن هذه الوظيفة، في تصور مدرسة كونسطانس، ترعى أفق الواقع الذي ترفضه كأي رفض حسب الجدلية الهيجلية وتعيد بالتالي للتجربة الجمالية

(*) "الممتع والنافع" (المترجم).

(**) "الجمع فقط" (المترجم).

(***) "المفرد فقط" (المترجم).

وظيفتها التواصلية المفتقدة. ومن ثم، فإن ثنائية "الواقع" و"الخيال" الكلاسيكية تفقد وجاهتها، حيث إن "الخيال، عوض أن يعارض الواقع، ينقل لنا شيئاً ما عن هذا الواقع" بتعبير /ف. إيزر/ وهكذا، يكف عالم الخيال عن كونه عالماً في ذاته ليصبح ماكانه الخيال دائماً في التجربة الجمالية والتواصلية للفن قبل أن يعلن استقلاله، أي أفقاً يكشف لنا معنى العالم من خلال نظرة الآخر[1].

إن كتابة تاريخ أدبيّ جديد، من أجل إعادة بناء قضية التواصل الأدبي انطلاقاً من رواسب الأعمال والترابطات التاريخية والتأويلات، تقتضي اللجوء إلى تاريخ ونظرية التجربة الأدبية. ويبدو لي هذا ضرورياً لأنه يمثل "الجسر التأويلي" الذي يسعفنا على بلوغ أحقاب بعيدة في الزمان وثقافات غريبة على التقليد الأوربي. وهذه الإمكانية تتعذر على كل من المؤرخ والأنثروبولوجي اللذين يُضطرّان في أكثر الأحيان إلى إجراء تحليلاتهما على وثائق أو شهادات مشتتة وناقصة وتبقى صامتة، وإلاّ فخادعة من أول وهلة، بحكم كونها لم تكن مرصودة لتحقيق "متعة نصية" للقارئ اللاحق أو لمخاطبة ذهن الملاحظ الأجنبي. إن تجليات الفن، أو بالأحرى الشهادات على العالم المعيش، حين تتكلف بها الوظيفة الجمالية، تتجاوز دائما الوضع التداولي لأصلها. وهو ما يبقى صحيحاً حتى في اضطرارها إلى خدمة غايات شعائرية أو أهداف إيديولوجية. فحين تبدأ التجربة الجمالية، يربح الإنسان هذه المسافة بالنسبة إلى إكراه الطقوسية الدينية أو السياسية الذي أَلِفْناه دائماً بواسطة السلوكات اللَّعِبيَّةِ. ذلك أن موضوع الطقس الذي أدركته وحوّلته الوظيفة الجمالية لا يستطيع بعد احتواء سرّه في ذاته. فهو، بعد أن تحوّل إلى موضوع جمالي، يستوفي بنيةَ غيريةٍ مزدوجةً تكشف من جهة عن كينونته الأخرى، (أو "أجنبيته") وتحيل بواسطة شكلها، من جهة أخرى، على الغير، أي إلى وعي مستعد للفهم.

إن مهمة التأويلية التاريخية هي أن تيسّر إدراك أدب الماضي الذي أصبح غريباً عنّا وأن تسعفنا، من خلال الإقرار بغيريته بالذات، على ملاءمته مع تجربتنا الراهنة.

---

(1) هكذا أفهم أطروحة /ك. هـ. شتيرله/يبدو العالم كأفق للخيال، ويبدو الخيال كأفق للعالم". انظر دراسته القيمة: "Récepion et Fiction"، مجلة Poétique، العدد 39، ص. 299 وما يليها.

وحين يتعلق الأمر بثقافة أجنبية تختلف عن تقليد الفنون ذات الأصل الأوروبي وتمتنع على كل فهم تاريخي، يتم اللجوء إلى مقاربة نسقية تيسّرها لنا مدوّنة الأجناس الأدبية أو الشفهية التي تقترحها النظرية الأدبية والمقارنية أو مدونة نماذج التماثل التي أعدّها السيكولوجية الأدبية أو مدونة الأدوار والمؤسسات الاجتماعية التي وضعتها سوسيولوجية المعرفة[1]. أخيراً، فإن القيام بتركيب لهذه المقترحات المنهجية خاصٌ ببحثٍ أدبيٍّ منذورٍ لمشاكل التواصل التي تُطرح في مستوى دياكرونية عملية التلقي وفي مستوى سانكرونية أنساق التواصل[2] - يُعتبر في تقديري ضرورة جوهرية في الوقت الحاضر. فربما ستتمخض عنه فرصة مؤاتية جديدة للتوفيق بين المنهجيتين، التأويلية والبنيوية، حتى تعرف الأولى أن de singularibus non est scientia[*]، وتعرف الثانية أن Scientia sine communicatione sermonis non facit sapientiam[**].

---

(1) لتوضيح هذه المعضلة، حسبي أن أستشهد بـ /جورج دوبي/ الذي يقول في مقدمة كتابه "الأنظمة الثلاثة أو مخيال الفيوداليّة"، ص. 8. "إن المؤرخ لا يسائل أبداً سوى الفضلات. وهذه البقايا النادرة تصدر كلها تقريباً عن آثار تذكارية نصبتها السلطة. فتلقائيةُ الحياة كلِّها، شأنها شأن التقاليد الشعبية، تستعصي على إدراكه. ولا يخاطبه سوى أولئك الرجال الذين يمتلكون ذلك الجهاز الذي يدعوه /الايزو/ الدولة".

(2) أتفق هنا مع /إيتيامبل/ الذي سبق له في 1963 أن ذكّر في نقده لمدرسة الأدب المقارن الفرنسية بأن "تاريخ علاقات الأفعال بين الكتّاب والمدارس أو الأجناس الأدبية لا يستنفد علمنا"، والذي تبنّى رأي /روني ويليك/، وهو أن "الآداب هي أنساق الأشكال التي يضيفها الإنسان إلى لغته الطبيعية"، والذي طالب ببناء نظرية مقارنية تخص الشعرية والبلاغة وعلم الجمال، والذي شجع مشروعه على صياغة أحكام جمالية. انظر كتابة المقارن غير البرهان" 3، باريس، 1963، ص. 70 وما يليها.
أحيل هنا على /ب. سميث/ في دراسته "Des genres et des hommes" مجلة Poétique، العدد 19، 1974، الذي يقول في ص. 311: "وباختصار، فلا يمكننا وضعُ أسس بناء مقارنيٍّ حقيقيٍّ وربما الارتقاء إلى مستوى فرضية نظرية موحية حقّاً إلا إذا اعتبرنا الآداب أنساقاً، وليس بملاحقة موضوعات مفصولة عن سياقها عبر القارة كلها كما هو مألوف".

(*) "لا علم للمفرد" (المترجم).

(**) "العلم الذي لا ينقل موعظة لا يُكَوِّنُ الحكمة" (المترجم).

الفصل الرابع

جماليّة التلقّي:
منهج جزئيّ

إن جمالية التلقّي - التي كانت إلى عهد قريب فقط شبه مجهولة، مما بدا معه مناسباً إبرازُ الإمكانيات التي تُقدّمها من أجل تجديد التاريخ الأدبي المحتضر[1] - لا تثير فقط اهتماماً قويّاً اليوم في أوساط الباحثين، كما تؤكد ذلك الموجةُ الأولى من "تواريخ تلقّي" هذا الأديب أو ذاك التي تعوّض تلك المصنفات التقليدية الجليلة المؤرِّخة لِـ "مصائر الآداب". إن عليها، باعتبارها منهجاً ذا أسس بعدُ غيرُ ثابتةٍ تماماً، أن تتحمل كذلك تلك الضربات التي توجهها لها من كل جانب النظريةُ المدعوةُ بورجوازيةً والنظريةُ الماركسيةُ للفن. فهي من جهة منبوذة بدعوى أنها اتجاه "دَمَقْرَطِيٌّ" مُعَادٍ للتقليد أو مشتبه فيه بسبب خضوعه للمادية التاريخية. وهي من جهة أخرى موصومةٌ بـ "مناهضتها الحاذقة للشيوعية" أومحتقَرةٌ لكونها "تحتل ذلك الموقع المريح بين بحثٌ أدبيٌ مشبوه سياسيّاً أو أصبح عديم الجدوى وعلمٍ أدبيٌ خاصٌ بالمادية التاريخية /ب. كَ. فارنيكن/.

ولن أتخذ هنا أي موقف سياسي من تلك المظاهر السياسية التي يكتسيها تطَوُّرٌ لا نعرف بعدُ ما إذا كان يمثل، في تاريخ العلوم، مخاضَ إبدالٍ جديد متعلق بمعرفة التاريخ أو مجرد احتضار للثقافة التاريخية. حسبي أن أرد على الانتقادات، محاولاً الإبانة عن الإضافات التي تحملها جمالية التلقي وكذا ما لا تستطيع بمفردها تقديمه للنهضة التي يعرفها التأمل المعاصر في الفن وفي تاريخيته وفي علاقته مع التاريخ عامة.

ولقد سبق لِـ /ك. ر. مانديلكو/ أن أجاب بما فيه الكفاية عن ذلك السؤال ذي الأسبقية والمتعلق بمعرفة لماذا لم تُطوِّر النظريةُ الجمالية، منذ فريدرش شلكَل/ وإلى غاية "النقد الجديد" في أمريكا، كلاً من "تاريخ الآثار" ومن "جمالية التلقي"، في حين نلاحظ أنهما أثارا منذ عقد تقريباً اهتماماً متزايداً. إن فكرة استقلال

(1) انظر هذه الإمكانيات في الفصل الأول من هذا الكتاب (المترجم).

العمل الفني تتنافى تحديداً مع طرح سؤال الآثار التي يحدثها هذا العمل وكذا وظيفته في المجتمع. لذلك، فقد كان من تبعات انتقال الوعي الجمالي إلى مبدإ الاستقلالية-هذا الانتقال الذي تتميز به المثاليةُ الألمانيةُ عن عصر الأنوار وجماليته المهتمة بالآثار - أن انقطعت التجربة الجمالية أكثر فأكثر عن الممارسة. فلا يمكن بعدُ اليومَ تجاهلُ أن عصرنا يتطلب بالعكس أن يَجعل الفنُ ونظريتُه وتطبيقُه "من ضرورة الحاضر فضيلةَ التاريخ" /ك. ر. مانديلكو وبتعبير آخر، فإن هذا الفن، الذي تصلبت استقلاليته وتكسرت في هيئة عقيدة مؤسسية، مُطَالَبٌ بأن يخضع من جديد إلى قوانين الفهم التاريخي، وذلك موزاةً مع استرجاع التجربة الجمالية لدورها الاجتماعي ولوظيفتها التواصلية اللذين افتقدهما.

وإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى المهامّ التي يتعيّن أداؤها على نظرية الفن وتاريخه اللذين هما في طور التجدد، فسنلاحظ دون شك أن بإمكان جمالية التلقي أن تسهم في اكتمالهما، وذلك بإحداث القطيعة الجذرية مع الأعراف العلمية المقررة، لا أن تَدَّعِيَ لنفسها أنها بالتمام والكمال إبدال منهجيّ. فليست جمالية التلقي نظرية مستقلة قائمة على بَدَهِيات تسمح لها بأن تحلّ بمفردها المشكلات التي تواجهها، وإنما هي مشروع منهجي جزئي يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بواسطة هذه المشاريع. وأنا، إذ أقرّ بذلك، أترك لغيري، شريطة ألاّ يكون خصماً وطرفاً في آن واحد، عنايةَ تقريرِ ما إذا كان ينبغي، في مجال العلوم التأويلية والاجتماعية، اعتبارُ هذا الاعتراف بالنقص من لدن منهج ما علامة على ضعفه أو على قوته. ومهما يكن، وخلافاً للنظريتين المثالية والمادية اللتين تؤكدان، انطلاقاً من مقدمات منطقية متعارضة (استقلال الفن أو تبعيته من حيث نشوؤه وتداوله)، طموحَهما إلى أن تكونا منهجين كاملين وشاملين، فإن جمالية التلقي تستمد خاصيتها الجزئية من وعينا المكتسب بأنه أصبح من الآن فصاعداً مستحيلاً فهم العمل في بنيته والفن في تاريخه باعتبارهما جوهرين وكمالين أوّلين. فإذا كنا لا نريد بعدُ تحديدَ الطبيعة التاريخية لعمل فني بمعزل عن الآثار التي ينتجها وكان غير ممكن بعدُ اعتبارُ تاريخ الفن متجسداً كلياً في تعاقب الأعمال بمعزل عن الاستقبال الذي حظيت به، فيتعين علينا حينئذ أن نقيم جمالية الإنتاج والتصوير

التقليدية على أساس جمالية التلقي. وهذا المشروع لا ينبغي ولا يمكن في أي حال توظيفه لغاية استعادة الفن والأدب لتاريخهما المستقل. ذلك أن الخاصية الجزئية للتلقي بالنسبة للإنتاج والتصوير تطابق الخاصية الجزئية لتاريخ الفن بالنسبة للتاريخ عموماً الذي ينتمي إليه. إن تأريخاً للأدب أو للفن بناء على جمالية التلقي يفترض الإقرار بهذه الخاصية الجزئية أو بـ "الاستقلال النسبي" للفن. ولهذا السبب بالذات، يمكن لمثل هذا التأريخ أن يساهم في فهم العلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، وبتعبير آخر في إدراك العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك والتواصل ضمن الممارسة التاريخية العامة التي تندرج فيها هذه العناصر.

وبالإحالة على النقاش الذي دار لغاية اليوم حول جمالية التلقي، يمكن استخلاص ثلاث إشكاليات أساس أعتقد أنه من اللائق توضيحها:

- إشكالية التلقي والتأثير (أو الوقع الذي يحدثه العمل في المتلقي)، وهي تعود بنا إلى المسألة التأويلية المتعلقة بمعرفة الدور الذي تؤديه ثنائية "السؤال - الجواب" في عملية الانتقال من تشكّلٍ أحادي البعد للمعنى إلى تشكّل جدلي له.
- إشكالية التقليد والانتقاء، ويتعلق الأمر بمعرفة الكيفية التي يتمفصل بها الترسب الثقافي اللاشعوري والتملك الناجم عن اختيار واع، وذلك بحسب أفق التوقع الذي يسمح لنا بتحليل تجربة جمالية معينة.
- إشكالية أفق التوقع ووظيفة التواصل، وقد صاغها /كلود تريكَر/ في هذا السؤال الذي يعتبره سؤالاً حاسماً بحق: "كيف يمكن فهم الأدب في راهنيته الحالية وإدراكه بما هو إحدى القوى الصانعة للتاريخ؟".

I

التلقي والأثر الذي يحدثه العمل

إذا عرَّفنا العمل بما هو حصيلة تلاقي النص وتلقّيه، وبأنه بالتالي بنية ديناميـة لا يمكن إدراكها إلاّ ضمن تفعيلاتها التاريخية المتعاقبة، فسيمكننا بيسر أن نميز فيـه بين "الأثر" أي وَقْعِ ذلك العمل، ثم "تلقّيه". ويؤلف هذان المكوّنان عنصري تفعيل العمل الفني والأدبـي أو العنصرين البانيين لـِ التقليد. فالأول، أي الأثر، يحـدده النص، والثاني، أي التلقّي، يحدده المرسل إليه. ويفترض الأثر نداءً أو إشعاعاً آتيـاً من النص، وكذا قابلية المرسل إليه لتلقّي هذا النداء أو الإشعاع الـذي يتملكـه. ويحتمل مفهوم "تاريخ الآثار" تفسيراً معكوساً ما دام أنه يُظْهِرُ مفعول عمل فني ما كما لو كان يتشكل من طرف واحد في هذا العمل بالذات وبه. والخاصية الوهمية لهذا الإظهار الذي يجعل النقل يحصل تلقائياً لم يتم توضيحها في الخطابات التأريخية من نوع: "حظوة الأديب الفلاني في الأدب الفلاني" أو" تـأثير فـلان في الأدب الفلاني"، وكذا في كثير من الدراسات التي على غرار: "مصير /أوفيد/ في البلـدان اللاتينية الثقافة" أو "صورة /رابلي/ في الأدب الفرنسي" الخ. والحق أنه لا يمكـن ادّعاء دراسة تاريخ تلقّي الأعمال إلاّ إذا اعترفنا وسلّمنا بأن المعنى إنمـا يتشـكل بالحوار، أي بواسطة جدلية تذاوتية. ذلك أن استمرار أعمال الماضـي في التـأثير رهين بإثارة اهتمام الأجيال اللاحقة التي تواظب على تلقّيهـا دون انقطـاع أو تستأنف تلقّيها لها بعد توقف سابق، سواء كان هذا الاهتمام مضـمراً أو معلنـاً.

وسأوضح لاحقاً الفرق الذي يفرض نفسه في هذا الصدد بين السيرورتين، أي تلك التي يتشكل بواسطتها التقليد، وهي غير ظاهرة، وتلك التي تؤسس معايير فنية، وهي واعية. وقبل ذلك، لا بد من التساؤل عن الكيفية التي يترابط بها "الأثر" و"التلقي"، أي التي يتمفصل بها العملُ الفني الشاهد على الماضي والفهمُ الذي يعيد له قيمة الحاضر.

إن التشكل الجدلي للمعنى، ضمن التجربة الجمالية، يرهن بتحقق تواصل في مستويي الشكل والمعنى، أي أنه يقتضي أن تكون للموضوع الجمالي في آن واحد خاصية شكل فني (وهي الوظيفة الشعرية للغة في مجال الكتابة الأدبية) وخاصية جواب. فلئن كان العمل الفني الأصيل يبرز من بين ذخائر الماضي الخرساء ويستطيع بعدُ "قولَ شيء ما" للأجيال اللاحقة، فليس ذلك ببساطة راجعاً إلى" شكله اللازمني". إن سبب ذلك يكمن في كون "شكله"، أي خاصيته الفنية النوعية (المجاوِزة للوظيفة العملية للغة التي تجعل من العمل شهادة على فترة محددة) يُبْقي "دلالته"، على رغم مرور الزمن وتغيّره، مفتوحة ومن ثم حاضرة، باعتبارها الجواب الضمني الذي يخاطبنا في العمل. ويلزمني هنا، مُذَكِّراً بنقدي لكل من /ر. بارث/ و/هـ. كَ. كَادمر/[1]، أن ألحّ خصوصاً على أن الجواب والسؤال ضمن تاريخ تأويل عمل أدبي ما، يظلاّن "مضمرين" في أكثر الأحيان. إن أثر العمل وتلقّيه يلتحمان في حوار بين ذات حاضرة وخطاب ماض. ولا يمكن لهذا الخطاب أن يستمر في "قول شيء ما" لتلك الذات (أو أن يقول لها شيئاً ما كما لو كانت هي المخاطَبة الوحيدة، حسب /كَادمر/ إلاّ إذا اكتشفت الذات الحاضرة الجواب المضمر المتضمن في الخطاب الماضي وأدركته بما هو جواب عن سؤال يتعين عليها هي أن تطرحه الآن. وفي هذا الصدد، يمكننا أن نطبق على تجربة فن الماضي قولة /يورك دريفس/ المقتضبة: "التاريخ لا يقول شيئاً، بل يجيب". وأعتقد بأنه لا يجوز دون مجازفةٍ تجاهلُ معضلات المسافة التاريخية و"اتحاد الأفقين"[2] بالجزم بكل بساطة، كما يفعل /ج. كايزر/ بأن سبب غنى "جوهر الأدب

---

(1) انظر IX من الفصل الأول.

(2) نفسه.

الكلاسيكي" يكمن في كونه "يطرح على القارئ دائماً وعلى مَرِّ القرون الأسئلة نفسها بقدر ما يطرح عليه كذلك أسئلة دوماً جديدة يكفيه أن يفتح أذنيه وأن يبذل مجهوداً ليدركها، بينما تشيخ أعمال أخرى وتبلى لأنها أصبحت عادية ومألوفة بسبب نفاد قدرتها على السؤال وبسبب أن الأسئلة التي كانت تتضمن أجوبة عليها لم تعد لها سوى فائدة تاريخية". صحيح أن التلقي ينطوي على سؤال، لكنه سؤال ينطلق من القارئ إلى النص الذي يتملكه. وعَكْسُ الاتجاه يعني الوقوع من جديد في النزعة الجوهرية، تلك التي تعتقد بأن الأسئلة أزلية، وبأنها تتناسل فيما بينها على الدوام وبأن الأجوبة عنها صالحة كذلك إلى الأبد. كما يعني نسيان أن الفن يتعارض تحديداً مع كون السؤال مطروحاً مباشرةً ومدرَكاً مباشرةً لأنه يفترض كمون المعنى.

لذلك، فالنص الشعري ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقاً أجوبة عما تطرحه من أسئلة. فخلافاً للنص الديني الشرعي الذي يُعتبر حجة والذي يتعين إدراك معناه الجاهز على "كل امرئ يمتلك أذنين للسماع"، فإن النص الشعري متصوَّر كبنية مفتوحة تقتضي أن ينمو فيها، ضمن فهم مُتَحَاوَرٍ حُرٍّ، معنى ليس "مُنَزَّلاً" من أول وهلة، بل معنى يتم "تفعيله" من خلال تلقياته المتعاقبة التي يطابق تسلسلُها تسلسلَ الأسئلة والأجوبة. وجمالية التلقي تحدد لنفسها غاية الكشف عن الكيفية التي يتم بها تشكّل المعنى حين ينجز الشاعرُ صراحةً هذا التسلسل الذي يظل بالعكس كامناً في أغلب الأحيان. هي ذي روح منهجنا التأويلي المنطلق من السؤال، الذي يطرحه علينا اليوم جواب التأويل التقليدي، من أجل العودةِ إلى السؤال الأصلي كما يمكن إعادة تشكيله افتراضاً والوصولِ، من خلال تغيرات الأفق المقابلة لِـ "التحققات" المتعاقبة، إلى السؤال المتجدد الذي "ينطوي عليه النص من أجلنا" والذي يتعين علينا طرحه اليوم والذي سيجيب عنه النص ضمنياً - أو لن يجيب عنه.

إن توضيح تطور العلاقة بين العمل الأدبي والجمهور، بين أثر هذا العمل وتلقّيه، باستيحاء منطق السؤال والجواب الهيرمينوطيقي - وهو ما تستهدفه جمالية التلقي - لا تستطيع الجماليةُ الماركسيةُ أن تأخذه على عاتقها رغم دفاعها، على

لسان /ب. كَ. فارنيكن/، عن أطروحة كون "الإنتاج والاستهلاك لحظتيْ سيرورةٍ يُعتبر فيها الإنتاج نقطة الانطلاق الحقيقية، ومن ثم العامل الأهمّ". فبإمكان القوى المنتجة وطرائق الإنتاج أن يحللها رجال الاقتصاد أو أن يتغنى بها الشعراء، وبإمكان علاقات الإنتاج أن تكون موضوع نقد أو تطوير، ولكن ليس ممكناً الكشف ببساطة، من خلال الأعمال الفنية الماضية، عن المعطيات الاقتصادية المعاصرة، ولا ادّعاء تعليق إحداها بالأخرى بالتدرع بمبدإ "التناظرات" أو "التماثلات" السرية بين هذه الأعمال ووثائق التاريخ الاقتصادي والاجتماعي التي "أصبحت خرساء". وهذا بالذات ما يجعل النظرية المعرفية الماركسية في ارتباك، إذ لا يكفي صراحةً أن نقتنع بأولية البنية التحتية الاقتصادية لنرى إلاّ كما تُرى الأشياءُ من الخارج كيف أمكن قديماً لِـ "طريقة إنتاج الثروات المادية" أن "تحدد قبليّاً خاصيات الإنتاج الأدبي".

فهل يستطيع /ب. كَ. فارنيكن/ أن يجيب عن هذا السؤال الذي لا أطرحه بقدر ما لا أستبعده إطلاقاً: "إلى أي حد يقتصر الوعيُ المتلقّي على تصديق التحولات في مضمونها، تلك التي تطرأ على معنى الأعمال الأدبية من جرّاء تحولات السيرورة الاجتماعية التي يتعذر على هذا الوعي إدراكها في حقيقتها؟". إنه لن يستطيع، كما لا يستطيع غيره، أن يستخلص أية عبرة من الجانب الإنتاجي لهذه السيرورة الاجتماعية الصامتة ("التي يتعذر على الوعي إدراكها في حقيقتها")، إذا لم يبدأ بإعادة تشكيل الإطار العام الذي كانت تندرج فيه الأسئلةُ الإيديولوجيةُ والمشكلاتُ الاجتماعيةُ التي أجاب عنها العملُ الفني قديماً، سواء أكّد جوابُه النظامَ القائم أو اعترض عليه، وذلك ضمن دراسته لمستوى التلقي في التجربة الجمالية الخاصة بالماضي الذي ما يزال في وسعنا إدراكه. فلا يمكن إبراز معنى نصٍّ أدبي قديم باعتباره جواباً متضمَّنًا في هذا النص، ومن ثم عاملاً من عوامل السيرورة الاجتماعية، إلاّ بواسطة بحث قابل للمراقبة الموضوعية يتم إجراؤه على الوعي المتلقّي المعاصر لهما. وباختصار، وحتى إذا اعتبرنا الإنتاج العامل الأهم في السيرورة الاجتماعية، فلا يمكننا معرفة الدور الذي يؤديه العمل الفني ضمن هذه السيرورة إلاّ إذا درسنا تَلَقّيه. حينئذ، ستدرك هذه المعرفة الفاعلين الحقيقيين، أي الاتجاهات الاجتماعية للتطور، بدل أن تدرك، ومن خلال خفاء هذا التطور، محض تجريدات بعدُ مُؤَقْنَمَةً.

II

التقليد والانتقاء

إن جمالية التلقّي، عوض أن تتعصب لنسبية كافة وجهات النظر التاريخية وأن تعتقد بأن كافة النصوص تقدم إمكانيات تأويل غير محدودة وأن تتجاوز، بتعبير /ر. فايمن/ الموضوعية التاريخية لسيرورة التأريخ الأدبي" - تفترض بأن فهمنا الراهن للفن يتطور ضمن بعض الحدود التي يمكننا التعرف عليها شريطة أن نوضح أولاً أصل أو تكوّن فهمنا القبلي له. لكن أصل أو تكوّن تمرّسنا الراهن بالفن، الذي يتعين دراسته، ليس ماثلاً أمامنا حتى نتمكن من إدراكه على نحو مباشر وكامل ضمن الكتلة الموضوعية للمعطيات التاريخية. إن فهمنا القبليّ للفن مشروط في آن واحد وبنفس القدر بالمعايير الجمالية التي سجّلَ التاريخُ تَشَكُّلَها وبمعايير بقي تَكَرُّسُها كامناً، وبتعبير آخر مشروط بالتقليد الواعي للانتقاء وبتقليد الحدث، المجهول واللاواعي، الذي يُمأسِسُهُ المجتمع بشكل مضمر. ولقد ظل غياب هذا التمييز يشكل إلى اليوم نقصاً في تصوراتي النظرية. لذلك، فمن الملائم مراجعة هذا الذي سبق أن قلته: "غير أن التقليد لا يمكنه أن ينتقل من تلقاء نفسه. فهو يفترض التلقي حيثما يمكن ملاحظة فعل ماض في الحاضر"[(1)]. بالفعل، فكل إعادة إنتاج للماضي لا تفترض بالضرورة تملّكاً واعياً له وتكييفاً له مع أفق تجربة جمالية جديدة. فبإمكان الأعمال التي جعل منها إجماعُ الجمهور الأدبي نماذج أو روائع مدرسية

(1) انظر XII من الفصل الأول (المترجم).

أن تصبح شيئاً فشيئاً معايير جمالية لِتقليد سيحدد سلفاً انتظار الأجيال اللاحقة وتوجهها في مجال الفن. ومع ذلك، فحين تمتد فعالية المعايير الجمالية هكذا في الزمن، فليس كذلك بحكمِ احتمالٍ صرفٍ، كما يحدث في مجال الوقائع السياسية أو التاريخية بصفة أعم. ذلك أن على العمل الأدبي أن يعرّي خاصيته كحدث متفرد حتى يستطيع أن يصبح النموذج الذي سيحتذَى. كما أن التاريخ الطويل للأعمال التي كونت تقليداً أدبياً ينبغي اختزاله إلى شعريةِ جنسٍ أدبيٍ مثلما ينبغي اختزال تعددِ أعمالِ حقبةٍ ما إلى وحدةِ أسلوبٍ مهيمنٍ، وذلك حتى يمكن تَشَكُّلُ معيار جمالي، أي حتى يحدث الانتقال من دياكرونية الأحداث المنتظمة إلى سانكرونية المعايير التي تحدد انتظار الإنتاج المقبل. لذلك، يلزمني أن أعوّض قولي السابق المشار إليه أعلاه بما يأتي، وهو أن التقليد، في مجال الفن، ليس لا سيرورةً مستقلة ولا صيرورةً عضوية ولا ببساطة صيانةً للتراث ونقلاً له. فكل تقليد يفترض "انتقاءً"، أي تملّكاً لفن الماضي حيثما يمكن ملاحظة انتعاش التجربة الجمالية المنجزة ضمن التلقي الراهن الذي يسعف على خلود هذا الفن لئلاّ يطويه النسيان.

ولذلك، فالخاصية الجزئية لجمالية التلقي لا يبررها فحسب اهتمامها الانتقائي بالعلاقات بين الإنتاج والتمثيل والتلقي، بل كذلك إقرارها بأن كل إعادة إنتاج للماضي محكوم عليها بأن تكون جزئية. فجمالية التلقي تتعارض إذن بكيفية جذرية مع تلك النزعة الموضوعية المعلنة الخاصة بالمناهج التي تدّعي تعليق الفهم إمّا بمعنىً لا زمنيٍّ في كليته وإمّا بالسيرورة التاريخية الممتدة من ولادة العمل الفني إلى تلقّيه في كليتها. فكل فهمٍ قابلٍ علمِيًّا للمراقبة يتضمن بالضرورة الاعتراف بحدوده الخاصة. وهذا المبدأ الأساسي في جمالية التلقي ينطبق على تلقّي أعمال الحاضر وتلقّي أعمال الماضي على حد سواء. إنه يصدق على العمل المفرد الذي لا يحتمل سوى انتقاء محدود لإمكانياتِ تأويلٍ محددة، ويفرض العدول عن باقي الإمكانيات الأخرى ولو كان ممكناً تحليل تعدده الدلالي إلى تعدد في الموضوعات:[1] فالمؤول الذي لا يستوعي بأن كل بناء فعلي للمعنى يقلص تعقّد المعنى الكامن

(1) أشير إلى أني أستعمل هنا وفيما سيأتي مصطلحات نظرية الأنساق عند /ن. لوهمان/.

والذي يسعى إلى "إدراك كل ما يمكن إدراكه" يفرّط في القيمة الجمالية المرتبطة ببعض توجهات الانتظار. كما يصدق هذا المبدأ على التكوّن "الطبيعي" للتقليد، ذلك الذي يتم دون تدخّل فعليّ وواع للذوات المتلقية بما هي موجهة للعملية: فحين تنتقل معايير الماضي الجمالية على هذا النحو إلى الحاضر بفعلٍ لا إرادية طبيعية، فإن ذلك لا يحصل كما يحدث لكرة الثلج المتدحرجة التي تتحمل بكل ما تصادفه، بل يحصل بالخضوع لمبدإ الاقتصاد الذي يسم دائماً تشكّل المعايير، بمعنى أن الانتقال يختصر العناصر غير المتجانسة ويختزلها ويقصيها. وينطبق المبدأ نفسه أخيراً على التغيير الذي يُلحقه الوعيُ بأفق التجربة الجمالية (وهذه الحالة هي ما اعتبرته إلى اليوم أجدر بالاهتمام من غيرها): فحين يكون التدخل الفعليّ للذات المتلقية ما يرعى السيرورة التاريخية، وتكون إعادة إنتاج القديم محددة من لدن إنتاج الجديد، ويكون الأفق المتجمد للتقليد مضطرباً بسبب استباقاتِ تجربة جمالية أخرى ممكنة وغير متحققة بعدُ فعلياً، حينئذ يبرز الطابع الجزئي لكل تلقٍ بمنتهى الوضوح. وبالإجمال، فإن مثل هذا التحول في الأفق، الكفيل بإعادة النظر في قيم الماضي المكرسة وبتعديل تراتبية "السلط" وبتيسير "افتداءِ" تراثٍ منسيٍّ - يبدأ بالتنكر للتقليد القائم: وهذا ما حدث لفن العصور القديمة المنسي، الذي يدل تلقيه من لدن الإنسية النهضوية على بداية عصر جديد، حيث فُهم بأنه بالحصر والتحديد رفضٌ للحقبة السابقة، مما جعل فن القرون الوسطى يسقط بدوره، ولقرون عديدة، في أغوار نسيان لا تقلُّ عمقاً.

ولهذا السبب، فإن جمالية التلقي تستفيد من ذلك التحذير الذي وجهه /هابيرماس/ للتأويلية الفلسفية، وهو أنه يستحيل الاستناد إلى إجماع حرّ يوجه حركة التقليد وأن الإجماع الاستباقيّ حول تقليد ما يمكن، خلافاً لذلك، "تحصيله بأثرِ تواصلٍ مزعومٍ". فهي تستعمل مناهج أخرى (مناهج نسقية، "نقد إيديولوجي"، تأويلية الأعماق) حيثما لا يكفي إبراز أفق توقّع من أجل الكشف عن التفعيلات التي يحجبها أويطمسها التقليد السائد. غير أن مثل هذا التحليل النقدي لتاريخ تلقّي عمل قديم ينبغي تمييزه عن ذلك الإجراء السهل والمكافئ والكثير الرواج اليوم الذي يقضي بـ "الكشف عن الوعي الخاطئ". إن دراسة

تلقّي عمل ما، بما هي تأملٌ واعٍ في خاصيتها الجزئية، تستبعد "الوعي الصحيح" الذي يحتكره النقد الإيديولوجي لنفسه، ذلك لأن هذه الدوغمائية المادية الغربية تؤول واقع التاريخ تأويلاً تعسفيّاً طالما أنها لا تعترف بأن أفقها الخاص محدود وبأن كل تفعيل يمثل أهمية تاريخية، بما في ذلك وبخاصة تلك التفعيلات التي لم تعد تجيب عن الأسئلة التي نطرحها اليوم.

وينبغي هنا إيضاح مفهوم "الترهين" أو"إعادة الترهين". فلا أعني به لا التحديث الساذج الذي يجعل أسلوباً قديماً مناسباً للذوق الحاضر بتلبيسه حلّة عصرية، ولا "قفزة النمر داخل الماضي" المشهورة التي حدد بها /فالتر بنيامين/ علاقة الثورة باستمرارية التاريخ. إنني أعني به اختياراً واعياً وصريحاً لصورة ما من الماضي، مع رفض كل ما من شأنه الاعتراض بينها وبين الحاضر الذي يلزمها أن تبنيه وأن تبرره بما هو تجديد. وفي مجال الفن، تكون إعادة الترهين بإقامةٍ واعيةٍ متبصرةٍ لصلةٍ بين الدلالة الماضية للأعمال ودلالتها الحاضرة. وتفترض إعادة ترهين عمل أدبي ما بتجديد تلقّيه دراسةَ العلاقة الجدلية بين العمل المتلقّى والوعي المتلقّي - وهي بالضرورة دراسة انتقائية وموجزة، لكنها تستمد من هذه الضرورة بالذات فضيلة إمكان إعادة الحياة والشباب للماضي. ولذلك، يمكن اعتبار إعادة ترهين الفن القديم بمثابة استجماع للماضي، أي "إنتاج له وإعادة إنتاج، إحياء له وتجديد" بتعبير /كريل كزك/. وفي هذا الصدد، أشير إلى أن النظريات الماركسية التي تحاول من جديد، ومنذ مدة غير قصيرة، التوفيق بين "تملّك التراث"، كشرط ضروري لتنمية ثقافة اشتراكية، وبين تصورها الموضوعاني لقوانين التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي - تضعها جمالية التلقي "البورجوازية" أمام صعوبات كما تشهد على ذلك كتابات /ر. فايمن/[1] الحديثة والرائعة.

إن /ر. فايمن/، الذي يشاركني جملة من المقدمات المنطقية المتصلة بالعلاقات بين الأدب والتاريخ، يغيّب نظريتي بدعوى أنها لا تفهم تاريخية الأدب انطلاقاً من

---

(1) وقد سبق لـ /و. هوهمان/ أن لاحظ في 1965 بأن علم الأدب الماركسي قد أهمل نهائياً دراسة الآثار التي يحدثها الأدب. أما أبحاث /ر. فايمن/ في هذا الموضوع، فقد شرع في نشرها منذ 1969.

"العلاقة التاريخية والجمالية المتبادلة بين تكوّن الأعمال والآثار التي تنتجها"، وأنها تحدث قطيعة بين التقليد، بما هو حركة مستقلة زعماً ومخصوصة بواقع جوهري، والتاريخ، بما هو تغيير لأفق التجربة الجمالية، قطيعة كان بإمكان التصور المادي الجدلي للتقليد تفاديها. وفي رأي /ر. فايمن/ أن هذا "الارتباك المنهجي" يتصف به علم الأدب البورجوازي الذي "يضيّع، حين يفكر تاريخيّاً، معنى التقليد، ويفرّط، حين يتشبث بالتقليد، في معنى التاريخ". وأعتقد بأنني قد فندت هذا المأخذ الثاني حين ربطت، كما يمكن التأكد من ذلك، بين التقليد والانتقاء في مستوى التكوّن الكامن لـ تقليد شبه مؤسسي وفي مستوى التأسيس الواعي للمعايير الفنية. صحيح أنني، إذ فعلتُ ذلك، قد أكون حِدْتُ عن وجهة /ر. فايمن/ ذلك أن المؤسف أنه - حين إثباته أن التقليد يمكنه، بواسطة "فهم تاريخي كامل" (وهو امتياز الماركسيين المحسود عليه)، أن يُفهم أخيراً كتاريخ، مثلما يمكن فهم هذا التاريخ نفسه "انطلاقاً من وحدة الحاضر والماضي" - قد أهمل، حين بلوغه هذه النقطة الحاسمة[1]، وصف طريقة اشتغال هذه الوحدة. فهل يتعلق الأمر بشيء آخر غير هذا النشاط الذي حلّلتُهُ بالذات بألفاظ الانتقاء والاستجماع والتجديد والذي أعتقد أنه ينبغي أن يتعهد، حتى في نظرية المادية التاريخية، بالتوسط المنتِج بين الماضي والحاضر؟ أما المأخذ الأول، فمن الممكن أن ينقلب ضد /ر. فايمن/ نفسه الذي لا يفرّق بين الأثر والتلقي[2]، والذي يريد أن يكون تاريخُ تكوّنِ العملِ وتاريخُ آثاره مرتبطين منهجياً كما لو كانت معرفتنا بتكوّن عمل أدبيّ ما قادرة على إضاءة معرفة آثاره، وكما لو كانت سوابقه كفيلة بتفسير بقية تاريخه دونما انقطاع، والذي يُضطرّ أخيرًا، في سعيه إلى إعادة توحيد التاريخ والتقليد، إلى إعادة

(1) صحيح أننا نعثر عن /ر. فايمن/ على تعابير مثل "حركة التاريخ ضمن صيرورة التقليد وفعله الانتقائي" ومثل "الجدلية الفعلية للتقليد والثورة، للتطور الطبيعي والانتقاء، ولكنها لا تضيف شيئاً لأطروحته المركزية التي أنا بصدد نقدها.

(2) يقول /ر. فايمن/: "إن أحسن طريقة يمكن للمؤرخ اعتمادها من أجل تيسير تأثير العمل الأدبـي القديم في وقتنا الحاضر هي أن يدرس تكوّنه في الزمن الذي كان زمنه". فنحن لا نعرف غالباً هل يقصد /فايمن/ بـ "التكون" سوابق العمل (بما في ذلك تاريخ الأصول) أو الأثر الذي يمارسه عليه الزمن الذي أفرزه.

جوهرها على مضض بالرجوع إلى برنامج "التراث الثقافي". هذا مع العلم بأن هذا التقليد الذي يماثل /ر. فايمن/ بينه وبين التاريخ ليس سوى "فكرةِ تراثٍ تاريخيٍّ يستمرّ ضمنه الماضي في الوجود بما هو استشراف للمستقبل".

غير أن هذه الميتافيزيقا المادية - التي يترتب عنها اعتبار "حقيقة الأثر المنتَج كما لو كانت في آن واحد مقررة منذ فترة تكوّنه وكانت، على رغم ذلك الاستشراف، "جديدة على الدوام وعلى غير انتظار" - لا يسعها الإبانة عن كيفية حدوث استيعاب التراث، الذي ينادي به /إنجلز/ و/لينين/ بما أن هذا الاستيعاب يقتضي حتماً الانتقاء "مِن أحسن ما أنتجه الفكر والثقافة الإنسانيان خلال أكثر من ألفي سنة" /لينين/ فلا مكان، في الفلسفة الماركسية لتاريخ الفن، إلاّ لمعرفةٍ تكون تعرّفاً على سيرورات موضوعية تماماً وخاضعة لقوانين التاريخ وحدها. أما الانتقاء الذي تتدخل بموجبه حرية الوعي الإنساني، فغائب عن تلك الفلسفة. لذلك، فلا يمكن تخصيص الوعي الراهن بالدور الحاسم في التجربة المنتِجة للفن القديم. وقد سبق لـِ /فالتر بنيامين/ أن استخلص من هذه الحقيقة عبرة ذات نبرة نبوئية وفائدة بالنسبة للمادية التاريخية، حيث قال: "وحدها بشرية متحررة تستطيع حقاً تَمَلُّكَ ماضيها كاملاً. وبتعبير آخر، فلا يمكن للبشرية أن تستفيد من ماضيها في كامل لحظاته إلاّ إذا تحررت".

إن كل ماركسيّ يريد استثمار هذا الحكم المأثور ويلزمه مع ذلك، ودون انتظار الوصول إلى الأرض التي تعد بها هذه الكلية، أن يتملّك التراث من الآن وأن يبتّ بالتالي في "ما تجدر حقّاً صيانتُه" - لا يتخلص من هذه الورطة من غير تلك النسبية وذلك التعسف في القرار اللذين كان يعزوهما إلى "جمالية التلقي البورجوازية". فلن يمكنه تجنب ملامة التعسف هذه إلاّ إذا كان مستعدّاً لإعادة النظر في الموضوعية المزعومة لهذه الكلية التي يدّعيها، أي لهذا القانون الخاص بالتطور الذي يتذرع به ليختص نفسه بحق التصرف في التراث، وإلاّ إذا قَبِلَ تبرير مشروعه الرامي إلى استجماع جزئي للماضي بواسطة منهج تأويلي. كما ينبغي أن تكون هذه الورطة أخيراً مناسبة لتوظيف الصيغة الجدلية لـِ "الوحدة في التناقض" توظيفاً غير بلاغيّ، وذلك بخصوص الاستمرار بين تكوّن الأعمال الأدبية

الكبرى والآثار التي تحدثها. والحق أن /فايمن/، يلجأ، للتخلص من هذه الورطة، إلى مبدإ يعارض صراحةً أطروحته المتعلقة بحقيقةٍ متكوّنةٍ سابقاً ويلغي الوحدة الموضوعية بين الماضي والحاضر المستنبطة منها. ويتعلق الأمر بتلك الوصية التي يوجهها /شلر/ إلى المؤرخين والتي تقضي بأن يتركوا مسألةَ التاريخِ، من حيث هو كليةٌ، مُعَلّقَةً وبأن يُبرزوا ويعيدوا ترهين الأحداث على نحو انتقائي، تلك التي تبدو كما لو كانت مقدمات لتجربتنا التاريخية الراهنة ومن ثم تبرر خطاباً جزئياً حول التاريخ العام، وذلك "بالرجوع إلى أكثر أحوال العالم جدة". ولقد اعتقدتُ لحد الآن بأن هذه الوصية، التي تحتل مقاماً رفيعاً في نظريتي الخاصة كذلك، كانت مثالية. فإذا بَانَ أنها جدلية ومادية، فإن قسماً كبيراً من كل هذه المجادلة التي أنا بصددها يُعتبر لاغياً، وسيكون على/ فايمن/ أن يعدّل منهجه في المستقبل أكثر مما لزمني أن أُعَدِّلَ منهجي في الماضي.

III

أفق التوقع ووظيفة التواصل

يبقى الآن أن ننظر إلى الخاصية الجزئية لجمالية التلقي من زاوية ثالثة. فهذه النظرية أولاً لا تريد ولايمكنها أن تدّعي سوى أسبقية تأويلية فيما يتعلق بالوظيفة الإنتاجية والوظيفة التمثيلية للممارسة الجمالية. كما أن دراستها النقدية لسيرورات التلقي تظل خاضعة للمعرفة التاريخية وللتفسير التحليلي، حين يتعلق الأمر بتعليل التفعيلات بواسطة السياق التاريخي والاجتماعي للتلقي. وهي مطالبة أخيراً بالانفتاح على نظريات التواصل والسلوك وسوسيولوجية المعرفة ليمكنها فهم كيفية إسهام الفن، بما هو أحد وسائط الممارسة الاجتماعية، في صنع التاريخ. ذلك أن تاريخية الفن والأدب لا تنخزل إلى حوار بين المتلقّي والعمل، بين الحاضر والماضي. فالقارئ طبعاً ليس منعزلاً في الفضاء الاجتماعي ولا يمكن "تحويله إلى مجرد كائن يقرأ". فهو، بواسطة التجربة التي توفرها له القراءة، يساهم في سيرورةِ تواصُلٍ تتدخل ضمنها تخييلاتُ الفن فعليا في تكوّن السلوك الاجتماعي وتنقّله ومحفزاته. وسيمكن لجمالية التلقي أن تدرس وظيفة الإبداع الجمالي للفن هذه وأن تصوغها موضوعياً في نسق من المعايير - أي في أفق توقّع، إذا أفلحت في إدراك وظيفة التوسط التي تزاولها التجربة الجمالية بين المعرفة العملية ونماذج السلوك التواصلي حيثما تتفعل هذه وتلك.

لقد كانت هذه النظرية، "التي لاشك في صحتها ولكنها لا تنفع ولا تغني"،

مثار اعتراضات[1] لا يمكن بالتأكيد التصدي لها في نهاية الأمر إلاّ بإجراء دراسات تطبيقية[2]. فقد لوحظ أولاً أن تعريفي لِـ "أفق التوقّع" يحتاج إلى بعض التدقيق السوسيولوجي وأنه، حتى ضمن حقل الأدب، لن يكون أبداً سوى تلفيق كشفيّ طالما أنه لا يأخذ بعين الاعتبار التعدد والتنوع الفعليين لخلفيات التوقع التي يمكنها تحديد سيرورة التلقي. كما تمت مؤاخذتي بسبب اقتصار أمثلتي في أغلب الأحيان على الحقل الأدبي وحده من أجل تحديد التجربة المفروض تشكيلها للتوقع وبسبب انحصار التجربة الاجتماعية في المجال الأخلاقي. الأمر الذي يصبح معه عندي مفهوم "التوقع" - الذي يستحسن في رأي البعض تعويضه بمفهوم "الفائدة" أو "الحاجة" - مجرد "فرضية مجانية حول المستقبل". واتُّهِمْتُ أخيراً بإنكار كون الرأسمالية الحالية بصناعتها الثقافية "لا تتقبّل إطلاقاً أن يعدّل الأدبُ سلوكَ الفرد (القارئ) باتجاه تنمية إنسانيته" /ك. تريكَر/.

ولن أحاول إنكار أن مفهوم "أفق التوقّع" في نظريتي مازال يعاني من كونه نما في حقل الأدب وحده، وأن سَنَنَ المعايير الجمالية الخاصة بجمهور أدبيّ محدد، كما سيعاد تشكيله، يمكن وينبغي تعديله سوسيولوجيّاً بحسب التوقّعات النوعية للفئات والطبقات، وربطه كذلك بمصالح الوضع التاريخي والاجتماعي وحاجاته التي تحدد هذه التوقعات. (وأشير هنا عرضاً إلى أن المنهج التأويلي الماديّ نفسه عاجز عن إدراك هذه المصالح والحاجات على غير ما لا يدرك علم الاجتماع مثلاً معايير السلوك اللاشعورية، أي من خلال "توقعات" الأشخاص، وذلك لكونها - أي المصالح والحاجات - لا تتجلّى في أغلب الأحيان بشكل مباشر في واقع الحياة الاجتماعية ولا يُعَبَّرُ عنها قبلياً، كما يعلّمنا ذلك النقدُ الإيديولوجي).

---

(1) ورد مثل هذا الرأي وغيره من الاعتراضات على جمالية التلقي في كتابات /ك. تريكَر/ و/ب. كَ. فارنيكن/ الخ.

(2) للاطلاع على نموذج تطبيقي بواسطة سوسيولوجية المعرفة، أحيل القارئ على دراستي المعنونة بـ "رفاهية البيت: الشعر الغنائي في 1857 كنموذج لنقل الأدب لمعايير اجتماعية"، ضمن كتابي المترجم إلى الفرنسية بعنوان "Pour une esthétique de la réception"، باريس، منشورات Gallimard، 1978.

ومن أجل الردّ على الاعتراضات التي استثارتها نظريتي، أودّ اقتراح أن نميز من الآن فصاعداً بين أفق التوقع الأدبي المفترض في العمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعي، أي الحالة الذهنية أو السَّنن الجمالي للقرّاء الذي يحدد التلقي.

كما أنّ على تحليل التجربة الجمالية، الماضية أو الحاضرة، للقارئ أو لجماعة من القراء، أن يراعي هذين العنصرين المكوّنين لـِ تفعيل المعنى، أي "الأثر" الذي ينتجه العمل، وهو ذو صلة بالعمل نفسه، ثم "التلقي"، ويحدده المرسل إليه هذا العمل. وعليه كذلك أن يفهم العلاقة بين النص والقارئ بما هي سيرورةٌ تُقيم صلةً بين أفقين أو تحدث اتحاداً بينهما. إن القارئ يشرع في فهم العمل الجديد (أو الذي كان بعدُ مجهولاً بالنسبة إليه) بمقدار ما يعيد تشكيل أفقه الأدبي النوعي من خلال إدراك الافتراضات التي وجهت فهمه. بيد أن التعاطي مع النص هو دائماً منفعل وفاعل في آن واحد. فلا يمكن للقارئ "إنطاق" نص ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه هذا النص. وهذا الفهم القبليّ يحتوي على التوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه كما يحددها المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وكما يحددها أيضاً تاريخه الشخصي. ولا حاجة هنا إلى الإلحاح على أن أفق التوقع هذا، المتعلق بالعالم والحياة، تندمج فيه أيضاً وقبلاً تجارب أدبية سابقة. ويمكن لـِ اتحاد الأفقين، أي الأفق الذي يتضمنه النص والأفق الذي يحمله القارئ في قراءته، أن يتحقق بشكل عفوي في متعة التوقعات المستجاب لها وفي التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول كما كان مقدّماً أو بشكل أعمّ في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل. لكن بإمكانه أيضاً أن يكتسي شكلاً استبطانياً (المسافة النقدية في أثناء البحث، معاينة الاغتراب، اكتشاف الأسلوب الفني، الاستجابة لحافز ثقافي)، بينما يقبل القارئ أويرفض اندراج التجربة الأدبية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة.

بهذا الإجراء إذن، نضيف اتحاداً سانكرونياً للأفقين إلى اتحادهما الدياكرونيّ الذي اقترحه /هـ. كـ. كَادمر/ في المنهج التأويلي التاريخي. وفي كلتا الحالتين، نلاحظ الطابع الجزئي لأفق كل تجربة أدركت مستوى التوضح: فكما أن حدود

المنظور الراهن لا تقبل، في سيرورة إعادة إنتاج الماضي، سوى معنى مهيمنٍ وتحقيق واحدٍ من بين تحقيقاتٍ تمت أو يمكنها أن تتمّ، فإن التجربة الجمالية تظل كـذلكَ "مستودع مَعَانٍ" يطوّقه أفق توقع الواقع اليومي، وهو ما يسـمح، مـع ذلـك، للتجربة الجمالية بأن تلبّي أو أن تتجاوز توقعاتٍ جمّدها العادة أو القاعـدة وبـأن تنقلها إلى مستوى التوضح وبأن تثبّتها أو تعيد النظر فيها، عوض أن تمنـع ذلـك على نفسها. لذلك، فعلاقة التجربة الجمالية بالتجربة العمليـة لا تُطـرح أولاً في مستوى تَحَوُّلِ مضمون تجربة ما من أفق مفترض إلى أفق موضوعيّ، أي إلى أفـق الواقع كإطار تُنْجَزُ فيه الأفعال. إن الأحرى أن نقول إن التصرف النوعيّ للموقف الجمالي ينقل إلى مستوى التوضح الأفقَ المحتمَلَ للتوقعات التي تشـكّلها التجربـةُ الجماليةُ السابقةُ وكذا تجربةُ الحياةِ العمليةُ، ولكنها لم تعد أو ليست بعدُ واعيـةً، ومن ثم تقدم للقارئ المعزول إمكانيةَ أَخْذِ عالمٍ "يعيش فيه آخرون قـبلاً" علـى عاتقه. وهكذا، فإن الوظيفة التواصلية أو الإبلاغية للفن، ومن ثم وظيفته كإبـداع اجتماعي، لا تبتدئ ببساطة في اللحظة التي يصبح فيها القارئ المعـزول "فـاعلاً تاريخيّاً يتضامن مع أشخاص آخرين يشاطرونه المجهود نفسه" /كـ. تريكَر/ إنهـا تعتمل قبل ذلك حين يأخذ القارئ على عاتقه افتراضيّاً بعض المعايير والتوقعـات ويتعلم، بِـ التطابق الجمالي، ما الذي يمكن أن تكونه تجربةُ وسيرةُ الآخرين، بحيث يستطيع كل هذا تحديد سلوكه باتجاه تقليد نماذج دون شك، ولكن كذلك باتجاه التحفيز الواعي لتجربته المقبلة وتغييرها.

لذلك، فإن الدور الخاص الذي تضطلع به التجربة الجمالية ضـمن النشـاط التواصلي للمجتمع يمكنه أن يتمفصل في ثلاث وظائف متمايزة، وهي التكـوين السابق للسلوكات أو "نقل المعيار"، ثم التحفيز أو "إبداع المعيار"، وأخيراً التغـيير أو "إبطال المعيار". ولقد شددت النظرية الجماليـة المعاصـرة، سـواء كانـت بورجوازية أو ماركسية (جديدة)، وضمنها مشروعي الخـاص، علـى وظيفـة "الإبطال" دون غيرها تقريباً، بسبب اهتمامها الغالب بالدور التحريري للفن. فهي تعتبر أن أسمى وظيفة اجتماعية للتجربة الجمالية هي الاحتفاء بالحدث المنتِج للجدة في مقابل التكرار الرتيب للناجز، والحث على السلبية والعدول بدل كل تأكيـد

للقيم السائدة وتكريس للدلالة التقليدية. ومع ذلك، وبين قطبي "الإبطال" و"تحقيق المعايير"، بين تجديد الآفاق باتجاه التقدم والتكييف مع الإيديولوجية السائدة، تَدَخَّلَ الفنُّ في الممارسة الاجتماعية طوال القرون التي سبقت انتقاله إلى الاستقلال، حيث مارس جملة من الآثار الممكن تسميتها تواصلية، آثارِ "مبدعةٍ للمعايير"، ومن أمثلة ذلك الدورُ الذي أدّاه الفنّ البطوليُّ (إرساؤه وبناؤه وتمجيده وإقراره معاييرَ جمالية جديدة) وكذا مساهمةُ الفن التعليمي الكبرى في نقل المعرفة الوجودية المتراكمة وإذاعتها وإيضاحها في الممارسة اليومية والمتعين تداولها من جيل إلى آخر. ترى هل ينبغي أن ننقاد لرؤية وظيفة الفن التواصلية تتحول إلى محض نداء "من أجل الدفع بتقرير المصير الفردي إلى أعلى درجة" /ج. كايزر/ أو أن نستسلم لإبقائها ببساطةٍ معلقةً حتى إشعار آخر، أي إلى حين إرساءِ "وعيٍ طبقيٍّ غيرِ متكوّنٍ فقط في التجربة الأدبية" لأسسِ تواصُلٍ جديدٍ بالفن متحرِّرٍ من كل علاقة سلطوية /ب. كض. فارنيكن/؟.[1]

إنني، نكايةً في اللعنات ومقابلَ الاختيار بين أن أكون "نبيّاً يمينيّاً أو نبيّاً يساريّاً" /غوته/، أُفَضِّلُ موقعاً لعله في كل حال مريحٌ ببساطة، موقِعَ منهجٍ يمكنه، بسبب كونه جزئيّاً بالذات، أن يحثّ على مواصلة التفكير جماعيّاً في ما إذا كان ممكناً، وبأية وسيلة، أن نعيد للفن اليوم وظيفة التواصل التي يكاد أن يكون قد فرّط فيها نهائيّاً.

---

(1) يقول /كَ. تريكَر/ في هذا الصدد: "إذا كنتُ قد اعترضتُ على أطروحة /ياوس/ بهذا الشكل، فليس لأنني أردت التشكيك في إمكانية ممارسة الأدب لتأثير فعليّ. إن الأدب لا يسعه أن يعمل بطريقة فعالة من أجل إنجاز إنسية حقيقية وتقدمها إلاّ في إطار صراع الأفراد المنظمين في طبقة وباعتباره أحد عناصر هذا الصراع".

مسرد مصطلحي

(عربي - فرنسي)

اتحاد الأفقين	Fusion des horizons
استجابة	Réponse
استقبال	Accueil
انتقاء	Sélection
اندلال	Signifiance
آليات تكرارية	Automatismes répétitifs
إبدال	Paradigme
أثر	Effet
إحراج	Aporie
أدبية	Littérarité
إسرارية	Occultisme
إعادة الترهين	Réactualisation
إعادة الجوهرة	Resubstantialisation
أفق التوقع	Horizon d'attente
أَقْنَمَةٌ	Hypostasiation
أُقْنُومٌ	Hypostse
إنتاجية عاكسة	Productivité réfléchissante
تأثير	Action
تأويل	Interprétation
تبادل	Echange

تجربة جمالية	Expérience esthétique
تجميع، استجماع	Totalisation
تذاوتٌ	Intersubjectivation
ترهين (جعل الشيء راهنا)	Actualisation
تشيؤٌ، تشييءٌ	Réification
تصوير	Représentation
تطابقٌ جماليٌ	Identification esthétique
تطبيق	Application
تفعيل (جعل الشيء فعلا)	Actualisation
تفعيل (جعل الشيء فعليًا، تَفَعُّلٌ	Concrétisation
تقعير	Mise en abyme
تقليد	Tradition
تَكَوُّنٌ	Genèse
تفعيل (جعل الشيء فعلا)	Actualisation
تفعيل (جعل الشيء فعليًا، تَفَعُّلٌ)	Concrétisation
تقعير	Mise en abyme
تقليد	Tradition
تَكَوُّنٌ	Genèse
تَلَقٍّ	Réception
تَمَاكُنٌ	Isotopie
تمثيل	Représentation
تملّكٌ	Appropriation
تناظرٌ	Homologie
تنازعُ التأويلات	Conflit des interpretations
تَوَضُّحٌ	Formulation
تَوَقُّعٌ	Attente

Fait	حَدَثٌ
Evénement	حَدَثٌ
Evénementiel	حَدَثِيٌّ
Extériorité	خارجانية
Sémantique (sf)	دلالية
Signe	دليل
Actualiser	رَهَّنَ (جعل الشيء راهناً)
Narration impersonnelle	سردٌ موضوعيٌّ
Réifier	شَيَّأ
Organiciste	عضوانيٌّ
Oeuvre	عمل
Téléologie	غائية
Actualiser	فَعَّلَ (جعل الشيء فعلا)
Philologie	فقه اللغة والأدب
Compréhension	فهمٌ
Précompréhension	فهمٌ قبليٌّ
Classicisant	كلاسيكويٌّ
Totalité	كلية
Ludique	لَعِبِيٌّ
Institutionnaliser	مَأسَسَ
Institutionnalisation	مَأسَسَةٌ، تَمَأسُسٌ
Hypostasié	مُؤَقْنَمٌ
Mimésis	محاكاة
Mimétique	محاكاتيٌّ
Logcentrisme	مركزية العلم
Fortune	مصير

Canonique	معياريّ
Parallèle (sm)	مقايسة
Articuler	مَفْصَلَ
Articulation	مَفْصَلَةٌ، تَمَفْصُلٌ
Praxis	ممارسة
Objectiviste	موضوعانيّ
Objectivisme	موضوعانية
Impersonnalité	موضوعية
Texte	نص
Positiviste	وضعيّ
Positivisme	وضعية
Effet	وَقْعٌ

ثبت الأعلام

أشيل	Achille
إيريك أويرباخ	Erich Auerbach
باربي دورفيلي	Barbey d'Aurevilly
أونوري دو بلزاك	Honoré de Balzac
رولان بارث	Roland Barthes
باسينج	Bassenge
شارل بودلير	Charles Baudelaire
بياتريس	Béatrice
بيدي	Bédier
فالتر بنيامين	Walter Benjamin
ب. بيليث	P. Benylin
هارولد بلوم	Harold Blum
هانس بلومنبرك	Hans Blumenberg
بوالو	Boileau
جون - لوي بورخيس	Jean Louis Borges
إيما بوفاري	Emma Bovary
برتولت برخت	Bertolt Brecht
گ. بوك	G. Buck
فالتر بولست	Walter Bulst
إيطالو كالفينو	Italo Calvino
كانديد	Candide

Jean Marie Carré	جون - ماري كاري
ChampFleury	شانفلوري
Châteaubriand	شاطوبريان
Y. Chevret	إ. شيفريل
Victor Chklovski	فيكتور شكلوفسكي
R.G. Collingwood	ر. ج. كولينجوود
Auguste Comte	أوغست كونت
E. Coseriu	إ. كوزيرير
Fustel de Coulanges	فوستيل دو كولانج
Benedetto Croce	بينديتو كروتشي
Ernst Robert Curtius	إرنست روبرت كوتيوس
Jacques Derrida	جاك ديريدا
John Dewey	تجون ديوي
Diderot	ديدرو
Dostoïevsky	جوستويفسكي
Jörg Drews	يورگ دريفس
George Duby	جورج دوبي
Mikel Dufrenne	ميكيل دوفرين
Duranty	دورنتي
Dionyz Dursin	ديونيز دوريزين
Umberto Eco	أومبرتو إيكو
Boris Eichenbaum	بوريس إيخينبوم
Eichendorff	أيشندورف
Engels	إنجلز
V. Erlich	ف. إيرليك
Robert Escarpit	روبير إيسكاربيت

إيتيامبل	Etiemble
إرنست فيدو	Ernest Feydeau
سيلاس فلانوري	Silas Flannery
غوستاف فلوبير	Gustave Flaubert
هنري فوسيون	Henri Focillon
هوغو فريدريك	Hugo Friedrich
نورثروب فاري	Northop Frye
هانس گيورگ گادمر	H.G. Gadamer
غاليمار	Gallimard
روجي غارودي	Roger Garaudi
ستيفان كيورك	Stefan George
گيورگ گتفريد گرفنوس	George Gottfrield Gervinus
جيد	Gide
غوته	Goethe
لوسيان غولدمان	Lucien Goldman
لودميلا	Ludmila
جاكوب گريم	Jacob Grimm
گروبر	Grôber
ر. غييت	R. Guiette
هابيرماس	Habermas
مارگاريت هاركنيس	Margaret Harkness
هيغل	Hegel
هيدجر	Heidegger
گيرهارت هس	Gerhard Hess
أ. ت. أ. هوفمان	E.T.A. Hoffman
هولدرلين	Holderlin

Victor Hugo	فيكتور هوغو
Whilhelm Von Humboldt	ڤلهلم فون هومبولد
Husserl	هوسرل
Iiéna	إيينا
M. Imdahl	م. إمضال
W. Iser	ف. إيزر
R. Jakobson	ر. ياكبسون
Jean Paul	جون - بول
G. Kaiser	ج. كايزر
Karel Kosik	گريل كزك
Siegfred Kracauer	زيگفريد كراكور
Werner Krauss	فيرنر كراوس
G. Kubler	ج. كوبلر
Lamartine	لامارتين
Lanson	لانصون
Layseau	لايزو
Lénine	لينين
Claude Lévi Strauss	كلود ليفي - ستروس
N. Luhmann	ن. لوهمان
G. Lukacs	ج. لوكاكش
Mallarmé	مالارمي
A. Malraux	أ. مالرو
K. R. Mandelkow	ك. ر. مانديلكو
Karl Manheim	كارل مانهيم
Ermès Marana	إيرميس مارانا
Karl Marx	كارل ماركس

W. Mittenzwei	ف. متنسفاي
Molière	موليير
Montaigne	مونطيني
E. Montégut	أ. مونطيكوط
J. Mukarovsky	خ. موكاروفسكي
C. Muller Dachn	ك. مولر - داخن
Musset	موسي
Nerval	نيرفال
H. J. Neuschâfer	هـ. ي. نويشافر
A. Nisin	أ. نيزان
Novalis	نوفاليس
Ovide	أوفيد
Charles Perrault	شارل بيرو
Louis Philippe	لوي فيليب
Gaetan Picon	گيطان بيكون
Pinard	بينار
Plekhanov	بليخانوف
Plutarque	بلوتارك
K.R. Popper	ك. ر. بوبر
Rablais	رابلي
Ranke	رانكه
Renard	رونار
I.A. Richards	ي. أ. ريتشاردس
Rousseau	روسو
Danielle Sallenare	دانييل سالينار
De Sanctis	دو سانكتيس

Jean Paul Sartre	جان - بول سارتر
Scaliger	شلگر
F. Schalk	ف. شلك
Scherer	شيرر
Schillir	شلر
Friedrich Schlegel	فريدرش شلگل
Schleirmacher	شلايرماخر
Walter Scott	والتر سكوت
Seinsgescheben	زاينسگيشيين
Sénard	سينار
P. Smith	ب. سميث
Sickingen	زيكنگن
Susan Sontag	سوزان سونطاغ
Léo Spitzer	ليو سبيتزر
Staline	ستالين
J. Starobinski	ج. ستاروبنسكي
W.D. Stempel	ف. د. شتمبل
Stendhal	ستاندال
H. Stierle	هـ. شتيرله
J. Striedter	ي. شتريتر
Peter Szondi	بيتر تسوندي
Saint Thomas	سان طوما
Tzvetan Todorov	تزفيطان تودوروف
Tolstoï	تولستوي
B. Tomachevsky	ب. طوماشيفسكي
Claude Träger	كلود تريگر

Chrétien de Troyes	كريتيان دو طروى
Iouri Tynianov	يوري تينيانوف
Valéry	فاليري
Vico	فيكو
Vigny	فينيي
A. Vinaver	أ. فينافير
F. Vodicka	فُ. فوديكا
François Whal	فرانسوا واهل
Warburg	فاربورغ
B.J. Warneken	ب. گ. فارنيكن
R. Warning	ر. فرنن
A. Warren	أ. وارين
M. Wehrli	م. فيرلي
R. Weimann	ر. ڤايمن
H. Weinrich	هـ. فاينرش
René Wellek	روني ويليك
Edgar Wind	إدغار ويند
Winckelmann	وينكيلمان
Ysengrin	إيسونغران